

Auf dem Weg zu einer
Kulturgeschichte des Antikenfilms

Antike im Kino





Umschlagbild: Plakate zum Film *Der Raub der Helena* (1924) und *Fabiola* (1949) sowie Standfoto zum Film *The Fall of the Roman Empire* (1964)

Rechts: Ausschnitt aus einer Super 8-Heimfilmversion des Filmes *Quo Vadis* (1951) – vgl. Abb. 148

Impressum

Ausstellung

Idee und Projektleitung: Tomas Lochman

Konzept: Tomas Lochman

(Vorarbeit: Thomas Späth und Studenten der Universität Basel)

Mitarbeit: Mireille Studerus, Agathe Mauron, Therese Wollmann, Esau Dozio

Technischer Support, Graphik: Felix Ackermann

Exponate: Cinémathèque Suisse (Lausanne) und diverse Privatpersonen

Publikation

Redaktion: Tomas Lochman,

Thomas Späth, Adrian Stähli

Lektorat: Stefan Hess

Graphische Maske der Skulpturhalle-

Publikationsreihe: Martine Waltzer

Gestaltung, Fotos, Bildbearbeitung:

Felix Ackermann www.argutezza.ch

Bildvorlagen: Cinémathèque Suisse de Lausanne,

Sammlung der Skulpturhalle

sowie Privatpersonen

Druck: Basler Druck + Verlag AG, bdv

Gedruckt mit Unterstützung der

Berta Hess-Cohn Stiftung, Basel

© 2008 Skulpturhalle Basel,

Cinémathèque Suisse und die Autoren

Verlag der

Skulpturhalle Basel

Abguss-Sammlung des Antikenmuseums

und der Sammlung Ludwig

Mittlere Strasse 17, CH-4056 Basel

ISBN 978-3-905057-25-6

Antike im Kino

Auf dem Weg zu einer
Kulturgeschichte des Antikenfilms

Herausgegeben von
Tomas Lochman
Thomas Späth
Adrian Stähli

Teil I:
Begleittexte zur gleichnamigen
Sonderausstellung der
Skulpturhalle Basel
16. April – 2. November 2008

Teil II:
Akten des gleichnamigen Kolloquiums
auf Castelen / Augst bei Basel,
20.–22. September 2005

Inhaltsverzeichnis

	Antike im Kino – eine Einleitung	Tomas Lochman	10
	Begleittexte zur Sonderausstellung «Antike im Kino» der Skulpturhalle Basel		
1	Der Antikenfilm und seine Phasen	Tomas Lochman	20
	<i>Stummfilmzeit 1896–1927</i>		20
	<i>Übergangszeit ca. 1927 – ca. 1935</i>		22
	<i>Die «Golden Ages» des Sandalenfilms 1949–1965</i>		24
	<i>Die Zwischenphase 1965–2000</i>		27
	<i>Die neue Generation von Antikenfilmen seit 2000</i>		28
	<i>Technische Neuerungen</i>		28
	<i>Länderspezifisches</i>		29
	<i>Fimplakate</i>		30
2	Der Antikenfilm und seine Themen	Tomas Lochman mit Beiträgen von Adrian Stähli und Mireille Studerus	34
	<i>Geschichte</i>		34
	<i>Mythologie</i>		40
	<i>Literatur I: Antike Autoren</i>		44
	<i>Literatur II: Moderne Vorlagen</i>		50
	<i>Typologie</i>		54
	<i>Körperwelten</i>		67
	<i>Ausstattungen</i>		74

II Akten zum Kolloquium «Antike im Kino» auf Castelen / Augst bei Basel,
20.–22. September 2005

	Einleitung: Unterwegs zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms	Thomas Späth	84
1	Les deux périodes antiquisantes du cinéma italien	Pierre Sorlin	88
2	Der italienische «Peplum». Nationale Mythologie und internationale Schaulust	Irmbert Schenk	98
3	Die faschistische Antike im Film	Adrian Stähli	106
4	Prekäre Moderne. Antikisierende Körperbilder im Ufa-Film <i>Wege zu Kraft und Schönheit</i>	Klaus Kreimeier	120
5	«Versteinerte Akteure» und «lebende Statuen»: Antike Skulpturen als Bedeutungsträger im Film	Tomas Lochman	128
6	Hauptsache schön? Zur cineastischen Inszenierung Helenas	Anja Wieber	142
7	«Her infinite variety». 1001 Kleopatra-Konstruktion	Diana Wenzel	158
8	Spartacus – Männermuskeln, Heldenbilder oder: die Befreiung der Moral	Thomas Späth und Margrit Tröhler	170
9	Roger Moore en Romulus. Tite-Live lu par Cinecittà (<i>L'Enlèvement des Sabines</i> , Richard Pottier, 1961)	Natacha Aubert	194
10	Dans les pas d'Achille et d'Alexandre	Michèle Lagny	202
11	<i>Troy, Alexander, Gladiator</i> und das Strömen der heissen Luft	Christoph Schneider	210
12	Gladiatoren vor Falludscha. Eine Bildbeschreibung	Hannes Veraguth	216
13	Antikenfilme ohne klassische Antike? Das Beispiel China	Martin Korenjak	228
14	Historiker schaffen antike Bilder für den Einsatz in der Schule	Angelika Meier und Tatjana Timoschenko	238



Anhang

Filmographie (Auswahl)	bearbeitet von Therese Wollmann	248
Bibliographie		258
Personenregister		262
Bildnachweise		266

1 Pause bei den Dreharbeiten zu *Spartacus* (S. KUBRICK, USA 1960) – Vgl. auch Abb. 195
 Vorne von links nach rechts: Jean SIMMONS (Varinia), John DALL (Glabrus), Nina FOCH (Helen), Joanna BARNES (Claudia), Peter USTINOV (Batiatus) und Laurence OLIVIER (Crassus)



1888-P9

Spartacus – Männermuskeln, Heldenbilder oder: die Befreiung der Moral

Thomas Späth und Margrit Tröhler

«Spartacus» – der Name lässt die Gedanken schweifen zum Spartakusbund und zur deutschen Revolution von 1918, zu Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht; Tanzbegeisterte werden gleich Aram CHATSCHATURJAN und seine Musik zum Ballett *Spartak* assoziieren; AlthistorikerInnen kommen Texte von PLUTARCH und APPIAN in den Sinn und der Sklavenaufstand von 73–71 v. Chr.; KennerInnen populärer Literatur erinnert der Name an die Romane von Lewis Grassie GIBBON, Arthur KOESTLER oder Howard FAST.¹ Doch evoziert dieser Name heute wohl bei vielen zunächst weder Musik noch historische Ereignisse oder Texte, sondern ein Bild. «Spartacus», das ist der Mann mit dem entschlossenen Blick aus stahlblauen Augen, ein Gesicht mit klassisch-gerader Nase und darunter ein eckiges Kinn mit unübersehbarem Grübchen, ein Körper mit muskulösen nackten Armen und Schenkeln – «Spartacus» ist für viele der Filmschauspieler Kirk DOUGLAS in einer seiner bekanntesten Rollen, in *Spartacus* von Stanley KUBRICK (USA, 1960; vgl. Abb. 193).

Wenn sich das Bild eines Schauspielers über eine historische Figur legt, treffen wir auf eine Problematik, die Jean-Louis COMOLLI vor bald dreissig Jahren treffend beschrieben hat: «Le corps en trop».² Diese These ist Ausgangspunkt unseres Beitrags, der sie für den Antikenfilm am Beispiel der Figur des Spartacus überprüfen will. Die kritische Diskussion von COMOLLIS These wird uns über die Konstruktion eines Helden in Theater und Literatur seit dem 18. Jahrhundert zu den Männermuskeln des 20. Jahrhunderts führen. Die prallen Oberarme der muskulösen Helden in den Filmen von VIDALI (I, 1913), FREDA (I, 1953), CORBUCCI (I, 1963) und DORNHELM (USA, 2004) werden die Ketten der Eindeutigkeit sprengen und uns in die Vieldeutigkeit

der Populärkultur verweisen, die den «Mythos Antike» auf ähnliche Weise nutzt und transformiert wie die antiken Kulturen ihre Mythen brauchten: als Stoff, aus dem Geschichten für die Gegenwart geformt werden.

1. Ein Körper zu viel? Ausgangsthese

In seinem Aufsatz von 1977 begründet Jean-Louis COMOLLI die These, dass in der historischen «Filmfigur» immer «ein Körper zu viel» sei: Der Körper des Schauspielers, der sich das Imaginäre der Figur verfügbar macht und dieses als sein Attribut aktualisiert, tritt in einen Widerstreit mit dem kulturell tradierten, wenn auch veränderlichen Vorstellungsbild der historischen Person, sei dieses noch so diffus oder eklektisch. Dabei können wir – in Anlehnung an Ernst H. KANTOROWICZ, der den natürlichen Körper («body natural») des Königs von seinem politischen Amtskörper («body politic») unterscheidet – für historische Personen allgemein von einem symbolischen Körper als «persona ficta» ausgehen.³ Schon zu Lebzeiten wird für diesen symbolischen Körper durch Texte und Ikonografien aller Art ein Körperbild geschaffen. Dieses Bild existiert über den Tod des natürlichen Körpers hinaus. Es wird tradiert und transformiert und verleiht dem unsterblichen Amtskörper der «persona ficta» Evidenz (im Sinne einer Anschauung). Die «persona ficta» konkretisiert sich in immer wieder neuen Texten und Abbildungen bis zur «lebenden Fotografie» des Films im 20. Jahrhundert. Sie wird im Film(titel) bereits durch den Namen evoziert, der eine politische Ikonografie und populäres Wissen aus Romanen und Geschichtsunterricht mit sich führt, eine meist intermedial angelegte «Körperfiktion», der historische Referenzialität



193 Kirk DOUGLAS und Woody STRODE in *Spartacus* (USA, 1960)

zugeschrieben wird.⁴ Den einzigen «realen» Körper – dessen «Realität» im Kino dennoch immer schon als imaginäre, weil durch das Medium vermittelte, funktioniert – liefern SchauspielerIn oder Schauspieler, die nach COMOLLI als «masque vide» den historischen Körper verdoppeln und mit dieser Körperfiktion in Konkurrenz treten: In der historischen Filmfigur bleibe für die ZuschauerInnen so immer ein Zwiespalt offen, ein Moment des «Nicht-Glaubens» an die Fiktion: «un corps en trop» (der grundsätzlich der des Schauspielers oder der SchauspielerIn ist).⁵

In Erweiterung von COMOLLI These ist hier anzufügen, dass der Schauspielkörper höchstens am Anfang der Fiktion für die filmische Figur eine leere Maske darstellt, denn der Schauspieler bringt einerseits sein eigenes Körperbild und seine quasi-physische Präsenz mit, die er durch seine Schauspielkunst umsetzt (was also auf eine Entscheidung des Castings zurückführt). Andererseits trägt er, sobald er einen gewissen Bekanntheitsgrad besitzt, immer auch sein eigenes soziokulturelles Image (von früheren Rollen und allgemeinen Informationen über seine «Person») in den Film hinein, einen symbolischen Medienkörper sozusagen, der das imaginäre Schattenboxen mit dem historischen Vor-Bild noch intensiviert.⁶

Doch auch innerhalb des Films stehen zur Gestaltung der historischen Figur verschiedene Möglichkeiten der Dynamisierung offen. COMOLLI weist nach, wie in dem Film *La Marseillaise* von Jean RENOIR (F, 1938) der Schauspieler Pierre RENOIR durch seine Performance den Abstand zum symbolischen Körper von Louis XVI fruchtbar macht: wie er den Körper der Figur zur Schau stellt, ihn als problematischen ausstellt, da die Figur der symbolischen Rolle nicht gewachsen ist, sodass letztlich der Körper – der «body politic» – des Königs zu viel ist und seine Abschaffung diegetisch wie historisch plausibel erscheint. Die Aktualisierung der historischen Figur durch die Mise en scène und den Schauspieler vermag hier also auch den historischen Stoff zu aktualisieren und ihm zur Zeit des «Front populaire» neue Brisanz zu verleihen.⁷

Wenn COMOLLI These auch bis zu einem gewissen Grad allgemeine Gültigkeit für die historische Filmfigur besitzt, so liegt die Sache im Antikentfilm und insbesondere bei der Figur von Spartacus doch etwas anders. Die Antike ist im populären Imaginären hauptsächlich ein fiktionales Konstrukt, dem zwar ein referenzialisierendes Gewicht zukommt, das dem Stoff und den Figuren einen

Hauch von Authentizität und von kultureller Tradition verleiht. Ihre Körperfiktionen sind jedoch ikonografisch nur für sehr wenige «grosse» historische Figuren wie Augustus, Nero, Julius Cäsar oder Kleopatra einigermaßen klar umrissen.⁸ Von ihnen hat sich eine Ikonografie aus der Antike erhalten, die von den Aktualisierungen in der Historienmalerei, in Bühnendramen mit antiken Inhalten oder dann im Film durch die verschiedensten SchauspielerInnen und Schauspieler aufgenommen und transformiert wurde. Hier zeigt sich die Spannung zwischen der Körperfiktion im genannten Sinn und dem «corps en trop», wenn sich eines der Körperbilder dominant in den Vordergrund schiebt, wie etwa das von Liz TAYLOR für Kleopatra (Abb. 186) und von Peter USTINOV für Nero (Abb. 43).

Für die allermeisten antiken Figuren hingegen öffnet sich ein neues Spannungsverhältnis, weil keine antike Körperfiktion auszumachen ist und die SchauspielerInnen des 20. Jahrhunderts zum Schattenboxen mit einem symbolischen Körper antreten, der überhaupt erst eine neuzeitliche Konstruktion ist – wenn auch mit dem Anspruch auf eine antike Referenzialität. Exemplarisch lässt sich dies für Spartacus zeigen. Denn Spartacus besitzt keinen antiken symbolischen Körper im eben definierten Sinn der «Körperfiktion»: Wir möchten behaupten, dass es zwar durchaus einen symbolischen Körper des Spartacus gab – doch dieser entstand, so paradox sich das ausnehmen mag, als Körperbild eines neuzeitlichen Helden, der in der Antike nicht existierte, sondern sich erst seit dem 18. Jahrhundert herauszubilden begann.⁹ Davon ausgehend müsste, so scheint uns, die These von COMOLLI grundlegender in Frage gestellt oder besser: erweitert und neu formuliert werden. Wenn wir Geschichte als Geschichtsaneignung durch «das dialektische Bild», wie es Walter BENJAMIN versteht, als sich stets verändernde Konstruktion und Überlagerung von Vergangenheitsbildern betrachten,¹⁰ so kann es nicht «historische Personen» geben mit ihren gewissermaßen fixierten «Körperfiktionen», die auf eine vergangene Wirklichkeit verweisen würden. Aus diesem Grund können uns gerade die Antikentfilme die Erkenntnis vermitteln, dass historische Körper erst in den vielfältigen Adaptions- und Transformationsprozessen der Rezeption entstehen: Sie lassen uns verfolgen, wie sich die Körperfiktionen im intermedialen Prozess kontinuierlich herausbilden und verändern – der Körper eines Massimo GIROTTI in *Spartaco* von FREDA (I, 1953, Abb. 197) ist «en trop»

in Bezug auf den symbolischen Körper eines Mario GUAITA-AUSONIA in *Spartaco, il gladiatore della Tracia* von VIDALI (I, 1913), die Körperlichkeit eines Kirk DOUGLAS in *Spartacus* von KUBRICK (USA, 1960, Abb. 193) transformiert wiederum die Körperfiktion eines GIROTTI und wird seinerseits von Goran VISNJIC, dem Spartacus in DORNHELMS TV-Miniserie *Spartacus* (USA, 2004), aufgenommen und bis zu einem gewissen Grad überformt.¹¹ Diese These soll zunächst mit Blick auf die Konstruktion des Helden Spartacus in den unterschiedlichen historischen Situationen des 18. und 19. Jahrhunderts erläutert werden; in einem zweiten Schritt möchten wir die «dramaturgischen Konstanten» oder «transversalen» Bedeutungen untersuchen, die sich durch die unterschiedlichen Konstruktionen der Körperfiktion ziehen, um schliesslich auf das Spektrum der Bedeutungen der Körperfiktion des Spartacus in den Filmen seit den 1950er-Jahren einzugehen.

2. Die Konstruktion der Heldenfigur Spartacus

Die Antike kannte keinen Helden «Spartacus». Spartacus ist zwar sehr wohl in einigen erhaltenen antiken Texten genannt, bei SALLUST, APPIAN und PLUTARCH bis FLORUS,¹² doch ein im modernen Sinn heroischer Status, das heisst die Funktion einer vorbildhaften Figur, wird ihm darin nicht zugeschrieben. Ein Heldenstatus konnte ihm nicht zukommen, denn in der römischen Kultur sind Helden exemplarische «grosse Männer», die die dominierenden gesellschaftlichen Normen verkörpern; diese Normen können nur von Angehörigen der römischen Aristokratie erfüllt werden und aus deren Taten setzen sich die «kleinen Geschichten», das heisst die «exempla», zusammen, die Zahnräder und Transmissionsriemen des sozialen Gedächtnisses sind, das diese Normen als dominierende fixiert und tradiert.¹³ Sklaven können nur schon aufgrund ihres sozialen und rechtlichen Status nicht «grosse Männer» und damit auch nicht «Helden» sein. Selbst als Feinde im Krieg galten Sklaven nicht als ebenbürtig: Ein römischer Feldherr, der gegen unwürdige Feinde wie Sklaven siegte, konnte nicht, wie üblich, den Sieg als einen Triumph feiern, sondern bestenfalls mit der weniger bedeutenden «ovatio» rechnen.¹⁴ In der erhaltenen Überlieferung ist der sogenannte «Sklavenkrieg»¹⁵ unter Führung des Spartacus deshalb nicht ein ehrenvoller Krieg und Spartacus erhält nicht die Darstellung eines feindlichen Feldherrn;¹⁶ zu-

dem ist der Sklavenkrieg nur eine Episode in einer ganzen Reihe von äusseren und inneren Bedrohungen in diesem «Jahrhundert der Bürgerkriege» von ca. 130 bis 30 v. Chr., dem Übergang von der Republik zum Prinzipat.¹⁷ Hervorgehoben wird die Figur des Spartacus nur in PLUTARCHS Biografie des römischen Feldherrn M. Licinius Crassus: PLUTARCH setzt Spartacus gleichsam als eine der Kontrastfiguren zu Crassus ein¹⁸ und macht damit einige wenige Anekdoten eines antiken Spartacus-Bildes in dessen Ausformung rund 170 Jahre nach den Ereignissen greifbar.¹⁹ Damit aber wird noch keineswegs ein antikes Heldenbild des Spartacus etabliert.²⁰

Als historischer Akteur findet Spartacus nach dem 5. Jahrhundert n. Chr. während rund dreizehn Jahrhunderten keine Erwähnung – allenfalls wird sein Name beiläufig in Darstellungen der römischen Geschichte erwähnt.²¹ Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bildet sich ein heroischer Spartacus heraus. Sein Heldentum äussert sich in drei Bedeutungsfeldern, die wir zum Zweck der Analyse unterscheiden möchten – auch wenn sich diese Bedeutungsfelder in den diskursiven Praktiken vom 18. bis ins 20. Jahrhundert mannigfach überschneiden: Spartacus wird in der Aufklärung zum heroischen Kämpfer für das allgemeine Menschenrecht auf individuelle Freiheit; der Sklavenführer erhält zweitens im Laufe des 19. Jahrhunderts die Bedeutung des Vorkämpfers für die nationale Selbstbestimmung ethnisch-sprachlich konstituierter Völker; er wird drittens zu einem sozialistischen Helden des Befreiungskampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker.

2.1 Der Spartacus der Aufklärung

In der Aufklärung werden Figuren wie Brutus, Sertorius oder Spartacus als Vorbilder des Widerstandes gegen das Ancien Régime aktualisiert: VOLTAIRE, der 1730 seine Tragödie «Brutus» auf die Bühne gebracht hat,²² bezeichnet in einem Brief vom 5. April 1769 den Krieg des Spartacus als einen «gerechten Krieg, mehr noch: den einzigen gerechten Krieg in der Geschichte»;²³ in der «Encyclopédie» verweist DIDEROT im Artikel «Esclavage» auf das Naturrecht der freien Geburt aller Menschen, und Spartacus wird als furchtloser und geschickter Kämpfer für die Freiheit charakterisiert.²⁴

Grundlegend und bis ins 20. Jahrhundert hinein wirksam war aber eine am 20. Februar 1760 uraufgeführte Tragödie von Bernard-Joseph SAURIN²⁵ mit dem Titel «Spartacus».²⁶ Spartacus ist der Sohn

194 Denis FOYATIER, Spartacus; am 29. Juli 1830 in den Tuileries aufgerichtete Skulptur, heute im Louvre

195 ►► Während der Dreharbeiten zu *Spartacus* (1960) posiert Peter USTINOV vor einer Kopie des «Damoxenos» von Antonio CANOVA (1800, Vatikanische Museen): Diente die ausgesprochen negativ konnotierte Figur des Kämpfers, der zum perfid-tödlichen Schlag ausholt, «am Set» als Rollenmodell des Gladiators?



des Germanenführers Arioviste und wird, nachdem sein Vater von den Römern getötet worden war, mit seiner Mutter Ermengarde entführt.²⁷ Von SAURIN wird Spartacus als Rächer des unterdrückten Erdkreises an den tyrannischen Römern vorgeführt: «votre esclave enfin, scus, créant une

armée, me faire le vengeur de la terre opprimée»;²⁸ Spartacus will Rom lehren, dass «fouler à ses pieds tous les droits des humains, c'est sous ses propres pas se creuser un abîme».²⁹ Er führt seine Armee zum Erfolg. Aus überlegener Position fordert er den Konsul Crassus vor der Endschlacht zur

Unterwerfung auf – und erhält im Gegenzug das römische Friedensangebot: Die Sklaven würden zu Bürgern gemacht, Spartacus selbst soll Senator werden und Émilie, die Tochter des Crassus, zur Frau erhalten. Spartacus jedoch weist dieses Angebot zurück,³⁰ und dem Konsul, der ihn vor einer Schicksalswende warnt und ihm die göttliche Bestimmung römischer Weltherrschaft in Erinnerung ruft – «enfin les dieux à Rome ont promis l'univers!» – entgegnet Spartacus: «Du peuple cette fable éleva le courage: / on fit parler les dieux; mais on leur fit outrage. / Tous les foibles mortels sont égaux à leurs yeux, / et le droit d'opprimer n'émane point des cieux.»³¹ Doch tatsächlich tritt die tragische Wende ein: Noricus, ein Rivale des Spartacus, wird zum Verräter, und durch diesen Verrat geht die Sklavenarmee unter, Spartacus wird gefangen; als Zeichen der Liebe reicht Émilie Spartacus den blutigen Dolch, mit dem sie sich zuerst selbst den Todesstoss versetzt hatte, zum ehrenvollen Tod. Sterbend richtet sich Spartacus an Crassus und spricht sein eigenes Epitaph: «Spartacus expirant brave l'orgueil du Tibre: / il vécut, non sans gloire, et meurt en homme libre!».³²

Die wenigen Zitate lassen die Figur des Spartacus als Freiheitskämpfer erkennen: In der Tragödie um Liebe und Verrat werden das «Naturrecht» auf Freiheit, die Gleichheit vor dem Gesetz und der Kampf gegen unterdrückende Tyrannis knapp dreissig Jahre vor der Französischen Revolution beschworen. SAURIN steht am Anfang zahlreicher weiterer Bearbeitungen; so schreibt etwa Gotthold Ephraim LESSING zwischen 1770 und 1775 an einem Drama, das er als «antityrannische Tragödie» bezeichnet und worin er hofft, «aus dem Spartacus einen Helden zu machen, der aus anderen Augen sieht, als der beste römische»;³³ zu diesem Zweck liess er sich von Johann Heinrich VOSS die Tragödie von SAURIN schicken.³⁴ In ähnlicher Richtung scheint auch die Bearbeitung des Spartacus-Stoffs zu weisen, an der GRILLPARZER von 1810–1813 gearbeitet hat, ein Drama, das mit den ersten vier Szenen des ersten Aktes Fragment geblieben ist.³⁵ Die Behandlung der Spartacus-Figur als Darstellung eines Kampfes für Freiheit im Sinne der Menschenrechte reisst darauf nicht mehr ab – in der Zusammenstellung von Anton J. VAN HOOFF finden sich 13 literarische Texte zwischen 1775 und 1850.³⁶

2.2 Der nationalistische Spartacus

Schon bei GRILLPARZER ist eine Transformation zu erkennen: Spartacus wird zum «nationalen» Hel-



den.³⁷ Im Vormärz schafften deutsche Autoren, deren Werke und Namen heute weitgehend vergessen sind, einen Spartacus, der als Deutscher seine Mitbürger zur Revolution aufruft.³⁸ In einem zwischen 1843 und 1845 entstandenen Opernlibretto legt Arnold RUGE, der als politischer Flüchtling zu dieser Zeit in Paris lebte³⁹ – wo er die Skulptur «Spartacus» von Denis FOYATIER in den Tuileries sehen konnte (Abb. 194) –, dem (selbstverständlich germanischen) Spartacus die Verse in den Mund: «O Deutschland, o mein Vaterland, / Der Freiheit Heiligtum [...] / O führe, Crixus, teurer Flüchtling,

196 Edwin FORREST als Spartacus im Theaterstück «The Gladiator» von Robert Montgomery BIRD, uraufgeführt 1831

führe / die freien Männer von den Alpen her, / Indess' ich hier die Aufruhrstrommel rühre / und Sklaven donn're wach und ins Gewehr.» Doch Spartacus wird nicht nur in Europa zum nationalen Vorkämpfer. In den USA gewinnt das Drama ›The Gladiator‹ von Robert Montgomery BIRD⁴⁰ 1831 den Wettbewerb, den der Schauspieler Edwin FORREST jährlich ausschreibt; der Preis ist bestimmt für eine «five-act ›American‹ tragedy», deren Protagonist «an original of this country» sein muss – dabei geht es ganz offensichtlich weniger um die Herkunft der Hauptperson als um ihre Geisteshaltung, die dem ›American spirit‹ entsprechen muss: In der Kritik des Stücks stellt die ›New York Standard Review‹ «with pride and satisfaction» fest, es befinde sich in bester Übereinstimmung «to the genius, to the taste, and to the literary enterprise of the American people».⁴¹ Die Gladiatoren von BIRD bekämpfen den römischen Imperialismus in einer Weise, die deutlich an den Unabhängigkeitskrieg der amerikanischen Kolonisten gegen die britische Herrschaft erinnert; ihr Ziel ist es, ein neues Bündnis von Nationen zu schaffen, die sich brüderlich in ihrem Hass gegen die römische Vorherrschaft vereinen.⁴² Laut Alison FUTRELL trat der Schauspieler Edwin FORREST zwischen 1831 und 1854 mehr als tausend Mal in der Rolle des Spartacus auf (vgl. Abb. 196); während rund siebenzig Jahren stand das Stück auf den Spielplänen amerikanischer Bühnen.⁴³

Verweist BIRD mit Rom auf die britische Kolonialmacht, so assoziiert es der italienische Autor Raffaello GIOVAGNOLI in seinem 1874 erschienen populären historischen Roman ›Spartaco‹ mit dem Kirchenstaat und den diesen unterstützenden Mächten Frankreich und Italien. GIOVAGNOLI hatte als Freiwilliger, zusammen mit seinen drei Brüdern (von denen der eine 1860 im Kampf fiel), in den Truppen Garibaldis von 1859 bis 1867 gekämpft.⁴⁴ Sein Roman enthält manche Passagen, die sich wie ein Manifest ausnehmen; so lässt er etwa Spartacus mit Julius Cäsar zusammentreffen, der die Sklaven für seine eigenen Umsturzpläne gewinnen will, und der Sklavenführer hält Cäsars Frage, mit welcher Absicht er denn seine Armee zum Angriff führe, entgegen: «Ich hoffe, antwortete der Rudiarius⁴⁵ mit funkelnden Augen und mit dem Schwung ungebremster Leidenschaft, diese grausame römische Welt zu vernichten und zu sehen, wie auf ihren Trümmern die Unabhängigkeit der Völker entstehen wird. [...] Ich hoffe, das Stöhnen der Unterdrückten im Blut der Unterdrücker

zu ertränken, die Ketten der Unglücklichen, die an den Triumphwagen der römischen Siege gefesselt sind, zu zerreißen. Ich hoffe, diese Ketten in Schwerter umzuschmieden, mit denen euch die Völker in die Grenzen Italiens zurückjagen, die das Land begrenzen, das euch die grossen Götter gegeben haben, und die ihr nie hättet überschreiten sollen [...]» Und auf den Einwand des mitfühlend lächelnden Cäsar – «Und dann, du hochherziger Mann voller Illusionen, und dann?» – antwortet Spartacus: «Und dann die Herrschaft des Rechts über die Macht, der Vernunft über die Leidenschaften [...], die gleichen Rechte für alle Menschen, die Brüderlichkeit unter den Völkern, der Triumph des Guten in der Menschheit»⁴⁶ Obwohl Spartacus weiterhin mit dem ›Naturrecht‹ auf Freiheit argumentiert, so ist das Ziel des Sklavenführers hier der antiimperialistische Befreiungskrieg – «Ich hoffe», hält Spartacus zweihundertünfzig Seiten später dem römischen Konsul Lucullus entgegen, «diese Scharen unglücklicher Sklaven in die Häuser ihrer Heimat zurückzuführen, und dort, in unseren Provinzen, hoffe ich die Empörung aller durch euch unterdrückten Völker aufzustacheln und damit eurer verhassten und frevelhaften Herrschaft ein Ende zu setzen.»⁴⁷

GIOVAGNOLIS Roman wurde publiziert mit einem Empfehlungsschreiben von Giuseppe Garibaldi: «Mein lieber Giovagnoli, ich habe Ihren *Spartacus* verschlungen, auch wenn mir wenig Zeit zum Lesen vergönnt ist, und er hat mich voller Begeisterung und Bewunderung für Sie gelassen. Ich hoffe, dass Ihre Mitbürger das grosse Verdienst Ihres Werks schätzen, dass sie es lesen und daraus auf höchste und unbezähmbare Weise die Beharrlichkeit der Kämpfe lernen werden, wenn sie der heiligen Sache der Freiheit dienen.»⁴⁸ Mag auch der Gehalt dieses Schreibens eher vom «gusto letterario molto approssimativo» seines Autors zeugen, wie RUSSO schreibt,⁴⁹ der Wiederabdruck des Briefes rund sechzig Jahre später sollte dem populären Roman GIOVAGNOLIS über die Vermittlung durch einen Autor von ganz anderer Qualität eine neue Aktualität verleihen: auf die Einschätzungen von GRAMSCI werden wir zurückkommen.⁵⁰

2.3 Der revolutionäre Spartacus

Der für Menschenrechte und die nationale Befreiung kämpfende Held Spartacus zeichnet seine weitere Karriere zum sozialrevolutionären Helden vor. Eher marginale Bemerkungen in keineswegs kanonischen Schriften von Karl MARX ebnet wohl

den Weg für die ausserordentliche Karriere der Spartacus-Figur in der historisch-materialistischen Geschichtsschreibung: Als ihm seine Tochter Jenny einen im viktorianischen England verbreiteten Fragebogen über Lieblingsbeschäftigung, Lieblingsfarbe, bevorzugte Charakterzüge etc. vorlegte, füllt Vater MARX die Rubrik «Dein Held» mit den beiden Namen «Spartacus, Keppler» aus.⁵¹ Und in einem stichwortartig abgefassten Brief vom 27. Februar 1861 an ENGELS beklagt sich MARX zunächst über den Diebstahl mancher Bücher aus seiner Kölner Bibliothek, und fügt an, zur Erholung von diesen ärgerlichen Gedanken lese er APPIANS «Römischen Bürgerkrieg» im griechischen Originaltext; er bemerkt, dieser Autor gehe der materiellen Basis der Bürgerkriege auf den Grund und dabei sei Spartacus hervorgehoben als die glänzendste Figur der ganzen Geschichte der Antike: «ein grosser General (nicht ein Garibaldi), ein vornehmer Charakter, ein wirklicher Repräsentant des antiken Proletariats».⁵²

Mehr zur Verankerung des Namens «Spartakus» in der internationalen Arbeiterbewegung beigetragen hat dann aber wohl der Spartakusbund unter Führung von Rosa LUXEMBURG und Karl LIEBKNECHT. Im August 1914 traf sich eine Gruppe von revolutionären SozialdemokratInnen in der Wohnung von Rosa LUXEMBURG; sie planten die Zeitschrift «Die Internationale», die im Frühjahr 1915 erstmals publiziert wurde. Schon ab 1914 erschienen aber illegale Flugschriften unter dem Titel «Spartakusbriefe», und auf den Reichskonferenzen im Januar und März 1916 konstituierte sich die «Gruppe Internationale zur Spartakusgruppe».⁵³ Sie bildete den Kern der am 30. Dezember 1918 gegründeten eigenen Partei, die sich «KPD (Spartakusbund)» nannte.⁵⁴ Nun lässt sich aber den erhaltenen Texten kein einziger Kommentar über die antike Figur des Spartacus entnehmen – und die Gründe, die zum Titel der «Spartakusbriefe» und danach zur Spartakusgruppe respektive zum Spartakusbund führten, lassen sich nicht mehr eruieren; zumindest ungenau sind deshalb FUTRELLS Bemerkungen, wenn sie in einer seltsamen Zitatekonstruktion in Rosa LUXEMBURGs Schrift «Die Krise der Sozialdemokratie» lesen zu können glaubt, Spartacus werde als Mann genannt, der das «Schwert des revolutionären Kampfs mit männlicher Entschlossenheit in die Waagschale wirft».⁵⁵ Liest man bei LUXEMBURG nach, so ist es nicht Spartacus, sondern «das Proletariat», das zu dieser Tat aufgefordert wird.⁵⁶ Und wenn FUTRELL anschliessend aus dem Aufruf von LIEBKNECHT, den er kurz vor seiner Ermordung im Januar 1919 unter dem Titel «Trotz alledem» in

der «Roten Fahne» publizierte, ein Zitat anfügt, worin an die Bedeutung von «Spartakus» appelliert wird, so hat dies ebenso wenig mit dem antiken Spartacus zu tun: Mit «Spartakus» sind auch bei LIEBKNECHT die proletarischen Revolutionäre des Spartakusbundes gemeint.⁵⁷

Die Bedeutung der antiken Figur des Spartacus für die deutschen Revolutionäre von 1918 und Begründer der KPD ist ganz offensichtlich nicht klar auszumachen.⁵⁸ Das ändert allerdings nichts an der Tatsache, dass die vielfältigen Verwendungen seines Namens «Spartacus» zu einer Chiffre werden liessen für den proletarisch-revolutionären Befreiungskampf.⁵⁹ Mit entsprechenden Bemerkungen von LENIN und STALIN⁶⁰ und dem besonderen Interesse der historisch-materialistischen Geschichtsschreibung für die Antike als gesellschaftliche Formation der Sklavenhaltergesellschaft waren die Grundlagen gelegt für eine grosse Karriere der Heldenfigur des Spartacus in der sowjetischen und osteuropäischen Historiografie.⁶¹ Vor diesem Hintergrund ist zu erklären, dass der amerikanische Erfolgsautor Howard FAST 1950, als er – aufgrund seiner Weigerung, dem «House Committee on Un-American Activities» unter Vorsitz von Joseph R. McCarthy die Mitglieder eines Komitees zur humanitären Unterstützung antifaschistischer spanischer Flüchtlinge zu verraten – im Gefängnis sass, den Entschluss fasste, einen Roman «Spartacus» zu verfassen.⁶² FASTs Roman, in 56 Sprachen übersetzt, wurde in mehreren Millionen Exemplaren verkauft, obwohl er 1951 zunächst im Selbstverlag des Autors erscheinen musste, weil durch direkte Intervention des FBI-Direktors J. Edgar Hoover die Publikation bei acht führenden amerikanischen Verlagen verhindert wurde.⁶³ So erstaunt es nicht, dass Spartacus bei FAST Worte spricht, die sich wie ein Zitat vom Anfang des kommunistischen Manifests ausnehmen; ein römischer Soldat, der als einziger Überlebender aus verlorener Schlacht gegen die Sklavenarmee dem römischen Senat als Botschafter gesandt wird, zitiert Spartacus mit den Worten: «to the slaves of the world, we will cry out, rise up and cast off your chains!»⁶⁴

3. Nicht nur ein Freiheitsheld: Familienvater und Muskelmann als dramaturgische Konstanten

Die verschiedenen Varianten des Freiheitshelden als Kämpfer für Menschenrecht, nationale Selbstbestimmung oder die proletarische Revolution ist nun allerdings nicht das ganze Bild der seit dem

18. Jahrhundert geschaffenen «Körperfiktion» des Spartacus. Einerseits vermischen sich in der Figur vielfach diese drei zum Zweck der Analyse unterschiedenen Bedeutungsfelder, andererseits verlaufen quer durch diese Ausgestaltungen des Spartacus zwei «dramaturgische Konstanten»: Spartacus ist ein häuslicher Ehemann und Vater, und er zeigt männliche Muskeln.

Schon mit dem ersten Theaterstück, der Tragödie von Bernard-Joseph SAURIN (1760), wird Spartacus in familiäre und Liebesnetze eingebunden: SAURIN versieht den Sklavenführer zum einen mit einer Mutter, die einen ehrenvollen Tod dem Verrat ihres Sohnes vorzieht und dabei den Sohn verpflichtet, sie zu rächen; zum andern findet sich schon seit diesem ersten literarischen Zeugnis die Sehnsucht des Spartacus nach der ehelichen Verbindung mit der Tochter des Crassus, die hier Émilie heisst: Die Muster des bürgerlichen Trauerspiels «verbürgerlichen» auch den thrakischen Gladiator.⁶⁵ Die Einbindung des Spartacus in eine Liebesbeziehung, die ihn in Konflikte zwischen politischer Aufgabe und privaten Wünschen stürzt, findet sich in praktisch allen genannten Texten. In GRILLPARZERS Fragment steht die romantische Leidenschaft zu einer Crassus-Tochter namens Cornelia den politischen Zielen im Wege. Und bei BIRD geht es über die Liebe hinaus um den Wunsch des Spartacus, ein normales Familienleben mit Frau und Sohn zu führen; hier wird die «Domestizierung» der Figur schliesslich auch durch einen lange verloren geglaubten Bruder, Phasarius, in Szene gesetzt, den Spartacus in der Arena wiederfindet – gemeinsam zetteln sie den Sklavenaufstand an, doch der Zwist zwischen den Brüdern führt letztlich zur Niederlage der Sklavenarmee. Bei GIOVAGNOLI findet Spartacus seine Schwester Mirca wieder und damit das Verhalten eines liebend bevormundenden grossen Bruders; ausserdem äussert sich seine familiäre Einbindung und menschliche Güte in seiner Zerrissenheit zwischen dem politischen Kampf und seiner Liebe zu Sabina, der Witwe Sullas, und zur gemeinsamen Tochter.⁶⁶

Der domestizierte Spartacus ist nun aber keineswegs ein schwächlicher Hausmann: Dramen und Romantexte schaffen mit den kaum je fehlenden Hinweisen auf die Körperstärke des Spartacus eine zweite dramaturgische Konstante, und die bildlichen Darstellungen bestätigen Spartacus als Muskelmann seit BIRDS Erfolgsstück: Der Schauspieler Edwin FORREST zeigt sich mit nacktem Oberkörper, kurzem Rock über muskelbepackten Beinen und

mit Sandalen an den Füssen (Abb. 196).⁶⁷ Wenn auch Theater und literarische Darstellungen damit eine ikonografische «Körperfiktion Spartacus» entstehen liessen, so setzt das neue Medium des Films seit Beginn des 20. Jahrhunderts die Körperlichkeit in ganz neuer Qualität ins Zentrum der Darstellung.⁶⁸ Einerseits wird der Schauspielerkörper mit der Körperfiktion konfrontiert – doch er erweist sich nicht einfach als «Körper zu viel», sondern integriert sich in den konstanten Prozess der Herausbildung und Veränderung des symbolischen Körpers des (neuzeitlichen, aber mit antiker Referenzialität behafteten) Helden Spartacus. Andererseits wird die ikonografische Dimension der Körperfiktion durch den Film unter einem sehr viel grösseren Publikum und auf nachhaltigere Weise verbreitet als es je durch Bühnenaufführungen möglich gewesen war. Und schliesslich scheint diese stärkere Bedeutung der Körperlichkeit in den bewegten Bildern der Einordnung des Helden in ein bestimmtes semantisches Feld entgegenzustehen – das Spektrum des Bedeutungsangebots lässt sich noch weniger einschränken und der Film eröffnet eine komplexe Vielfalt von Sichtweisen.

4. Kein Körper «zu viel»? Von Mario Guaita über Massimo Girotti zu Kirk Douglas

Im ersten italienischen Spartacus-Film von 1913⁶⁹ spielt der Schauspieler Mario GUAITA-AUSONIA die Hauptrolle. GUAITA hatte seine Karriere in Variétés begonnen, wo er zusammen mit zwei weiteren Schauspielern als «Trio Ausonia» auftrat und in Tableaux vivants berühmte Bilder und Skulpturen nachstellte (vgl. Abb. 92). Der «gladiatore del primo novecento», wie er sich selbst vorstellte,⁷⁰ erhielt sodann enthusiastische Kritik für seine Hauptrolle in *Spartaco, il gladiatore della Tracia* unter der Regie von Giovanni Enrico VIDALI: Die «Vita cinematografica» (Februar 1914) lobt in höchsten Tönen «die plastische Schönheit seiner Gestalt, die Attraktivität und gleichzeitige Agilität und Kraft seines perfekten Körpers, den quirligen und durchdringenden Blick, die perfekte Schauspielkunst.» Und in der amerikanischen Werbung für den Film wird GUAITA vorgestellt als «a celebrated Italian wrestler and fine actor, whose physique and finely chiseled face make him an extraordinary prototype [sic!] of the ancient gladiator.»⁷¹

Der Film ist offenbar nur noch in der amerikanischen Version in der Library of Congress erhalten, wobei immerhin fünf von sechs Filmrollen, allerdings teilweise unvollständig, vorhanden sind. Maria WYKE konnte das vorhandene Material sichten und mit dem Werbematerial den Plot rekonstruieren;⁷² aktuell ist auf dem Markt auch eine VHS-Videokopie zugänglich, die nach Angaben des Vertriebs aufgrund eines 16 mm-Films eines «privaten Sammlers» erstellt wurde⁷³ – die folgenden Erläuterungen stützen sich auf die eigene Visionierung dieses Fragments sowie auf die Angaben von WYKE. VIDALIS Film beginnt mit dem Triumphzug des Crassus nach der Eroberung von Thrakien; in seinem Zug führt er Spartacus in Ketten mit – die Kamera schwenkt auf die muskulösen Arme des Helden und dieser blickt in die Kamera; konstant wird in der Folge der Blick der Zuschauer durch die Kamera auf den nackten Oberkörper von GUAITA-AUSONIA gelenkt, und im Moment, wo er die Eisenstangen seiner Zelle auseinanderbiegt, um zu fliehen, richten sich die Augen des Schauspielers selbstverliebt auf seine prallen Bizepse.⁷⁴ Die Sklaven unter Spartacus besiegen die römische Armee unter Crassus – doch Spartacus zeigt Gnade und wird umgekehrt von Crassus zum Feldherrn der römischen Armee gemacht. Er zieht umjubelt von der Menge in Rom ein. Dort setzt sich sein Kampf fort, nun nicht mehr gegen Rom, sondern gegen den eifersüchtigen Mit-Gladiator Noricus (das Drehbuch, weitgehend auf den Roman von GIOVAGNOLI abgestützt, hat diese Figur der Tragödie von SAURIN entlehnt). Spartacus entkommt den Löwen, denen Noricus ihn vorwirft, und lässt nun seinerseits die Löwen seinen Gegner verschlingen. Ein Happy End folgt: Spartacus wird frei, wird Römer, Oberbefehlshaber und letztlich Einer der zerstrittenen Faktionen – er erobert Rom in der friedlichen Form der Vereinigung mit Naronia, Tochter des Crassus, und stellt damit dem politischen Konflikt die romantische Einigung entgegen.⁷⁵ Der Film vereinigt hier folglich die Männermuskeln mit dem moralischen Helden: GIOVAGNOLI, der seinen Spartacus noch auf dem Schlachtfeld sterben liess, wird angesichts des seit bald einem halben Jahrhundert geeinten Italien revidiert und mit den Elementen des Konkurrenzkampfes unter den Sklaven, die der Tragödie von SAURIN entlehnt sind, dramatisch ergänzt. Wir treffen also durchaus wieder auf die Bedeutungsfelder der Spartacus-Figur, die wir eben – ziemlich simplifiziert – auseinander zu dividieren suchten; allerdings scheint hier alles

eben nicht hübsch unterschieden, sondern durcheinandergewirbelt komplex und mit einer starken Dosis Körperlichkeit gewürzt.

Für eine Überarbeitung des *Spartaco* von GIOVAGNOLI sprach sich rund zwanzig Jahre später auch Antonio GRAMSCI aus. In seinen Gefängnistagebüchern findet sich die Notiz vom 8. Januar 1932, in der er sich aus Anlass der Publikation von Garibaldis Empfehlungsschreiben im «Corriere della sera» sehr positiv über den «romanzo popolare» GIOVAGNOLIS äussert, der auch im Ausland Verbreitung gefunden habe; er vermerkt, «che *Spartaco* si presterebbe [specialmente] a un tentativo che, entro certi limiti, potrebbe diventare un metodo: si potrebbe cioè «tradurlo» in lingua moderna: purgarlo delle forme retoriche et barocche come lingua narrativa, ripulirlo di qualche idiosincrasia tecnica e stilistica, renderlo «attuale». Si tratterebbe di fare, consapevolmente, quel lavoro di adattamento ai tempi e ai nuovi sentimenti e nuovi stili che la letteratura popolare subiva tradizionalmente quando si trasmetteva per via orale e non era stata fissata e fossilizzata dalla scrittura e dalla stampa.»⁷⁶ Tatsächlich erschien 1952 eine neue Version des Romans in «Vie Nuove», einem Magazin des PCI, als Feuilleton in 27 Folgen – und damit wurde der Roman gewissermassen neu lanciert.

Kaum war die letzte Folge des Feuilletons in den «Vie Nuove» erschienen, kam im Januar 1953 auch der Film von Riccardo FREDA in die Kinos: *Spartaco* (italienisch-französische Koproduktion «Consorzio Spartaco»).⁷⁷ FREDA drehte einen Spartacus-Film, der zwar sehr wohl Männerkörper ins Zentrum rückt, jedoch wieder vor den triumphalen Anachronismus von VIDALI zurückgeht und den Helden am Ende sterben lässt. Massimo GIROTTI, der Darsteller des Spartacus, spielte noch 1942 einen heroischen Piloten im faschistischen Propagandafilm von Roberto ROSSELLINI, *Un pilota ritorna*, und nach dem Krieg war er der verfolgte und brutal ermordete Heilige Sebastian in Alessandro BLASETTIS *Fabiola* (I, 1949);⁷⁸ in Riccardo FREDAS *Spartaco* darf er zwar durchaus seinen wohlgestalteten Oberkörper zeigen, allerdings in einer Sequenz mit ausgebreiteten, angeketteten Armen: eine christologische Märtyrerfigur, die zudem den begehrlichen Blicken der Crassus-Tochter Sabina (so heisst sie hier) ausgesetzt ist; eine Affirmation körperlicher Männlichkeit und zugleich eine Entmännlichung durch den Blick der Femme fatale, die ihn zum Lustobjekt macht (Abb. 197). Spartacus hat auch eine thrakische Geliebte, hier Amitis genannt; er



197 Massimo GIROTTI als Spartacus im Blick von Gianna Maria CANALE als Crassus-Tochter Sabina im *Spartaco* von Riccardo FREDA (I, 1953).

zeigt sich allerdings den Avancen der Crassustochter durchaus zugänglich, und damit ist das für die Filmerzählung effiziente Liebesdrama im Dreieck oder gar im Viereck (auch Amitis wird umworben) angelegt. Denn auch bei FREDA beruht der Untergang des Sklavenheeres auf interner Konkurrenz: Im *Spartaco* von 1953 ist es der Rivale Octavius, der zunächst die Zweifel der Amitis an der Treue ihres Geliebten zu schüren versteht und dann, mit ihrer Unterstützung, die Sklaven gegen den Willen des Spartacus in die Schlacht und damit ins Verderben führt. Spartacus stirbt auf dem Schlachtfeld. Die wieder versöhnte amazonenhafte Amitis findet ihn noch lebend; sie tröstet den in seinem Tod verzweifelnden Spartacus – «Ich habe euch ins Verderben, nicht zum Sieg geführt» – mit den Worten, nur die Schlacht, nicht der Befreiungskampf sei verloren.

Maria WYKE glaubt, in FREDAS *Spartaco* klare Anspielungen ausmachen zu können: jene auf das Märtyrertum der vor allem kommunistischen Partisanen während des Krieges, jene auf den Konflikt innerhalb des PCI zwischen dem für Kompromiss und damit Regierungsbeteiligung eintretenden Palmiro Togliatti und seinem radikalen parteiinternen Gegner Pietro Secchio.⁷⁹ Diese Anspielungen mögen für das zeitgenössische Publikum im Film angelegt sein, doch darauf beschränkt sich keinesfalls sein Bedeutungsangebot, und eine solche

«Schlüssel»-Interpretation vermag die Rezeption weit über ein kommunistisches Publikum hinaus nicht zu erklären. Denn offenbar war die Rezeption durch PCI-Kreise zurückhaltend: Die PCI-Zeitschrift «Vie Nuove», die den kommenden Film begeistert kommentiert hatte, verlor nach der Lancierung von FREDAS *Spartaco* in den Kinos kaum mehr ein Wort darüber – tatsächlich treten bei FREDA die klassenkämpferischen Aspekte hinter die romantisierende Liebesintrige und die Rivalitäten zwischen den Sklavenführern zurück. Doch der Film hatte internationalen Erfolg – auch ohne den Namen «Spartacus»; in den USA entfiel im Verleihtitel jeder Hinweis auf Spartacus: Als *Sins of Rome* zirkulierte der Film in den amerikanischen Lichtspielhäusern.⁸⁰ Darin zeigt sich, im Gegensatz zu WYKES Bemühung um eine klare Festlegung von Bedeutungen, vielmehr die Bedeutungsvielfalt des Films: In der Aktualisierung der «Körperfiktion Spartacus» durch Massimo GIROTTI tritt der *Spartaco* von Riccardo FREDA in spannungsreiche Beziehung zum Spektrum der Bedeutungen, die Literatur, Theater und die früheren Antikenfilme im Allgemeinen und der *Spartaco* von VIDALI im Besonderen geschaffen haben: einen historischen Körper, der sich als Bild eines heroischen Sklaven der griechisch-römischen Antike, der muskelbepackt gegen Unterdrückung aufsteht, verselbständigt hat. Dieses Bild modelliert und transformiert FREDAS *Spartaco*, auf den sich wiederum Stanley KUBRICKS *Spartacus* (USA 1960) beziehen wird (Abb. 193).

Grundlage und Ausgangspunkt dieses wohl bekanntesten Spartacus-Films war der Roman von Howard FAST,⁸¹ der nun im Unterschied zu GIOVANNOLI überdeutlich die moralisch verwerflichen Römer und die vorbildlichen Sklaven als antagonistische Klassen einander gegenüberstellte; in ihrer Analyse legt Alison FUTRELL überzeugend dar, wie FAST zwischen Sklaven und Römern eine Opposition von «Leben» gegen «Tod», von kollektivem Gruppenbewusstsein gegen individuell-hedonistische Machtgier, von Land gegen Stadt, von heterosexuell-monogamer guter patriarchaler Ordnung gegen bisexuell-verdorbene Zuchtlosigkeit konstruiert.⁸² Aufschlussreich für die Erklärung dieser populär-kommunistischen Sichtweise sind die Bemerkungen zur Entstehung des Romans in der Autobiographie von Howard FAST: Im Gefängnis habe er sich mit der deutschen Geschichte in der Zwischenkriegszeit auseinandergesetzt, auf dieser Grundlage zunächst ein Buch über Rosa LUXEMBURG und ihre führende Rolle im Spartakus-

bund erwogen, sich schliesslich aber dem Spartacus-Stoff zugewandt.⁸³

Die Lektüre von FASTs Roman begeisterte Kirk DOUGLAS, der seit Ende der 40er-Jahre in allen Filmgattungen, von Western über Detektiv- und Abenteuerfilmen bis Melodramen, brillierte und zu den erfolgreichsten amerikanischen Filmschauspielern zählte; unter anderem hatte er als Odysseus schon 1955 in einem italienischen «Colossal» die Hauptrolle gespielt.⁸⁴ DOUGLAS wurde 1916 in einer Familie russisch-jüdischer Einwanderer in einem Vorort von New York geboren.⁸⁵ In seiner Autobiographie beschreibt er seine Reaktion auf die Lektüre von FASTs «Spartacus» mit den Worten: «Spartacus was a real man, but if you look him up in history books, you find only a short paragraph about him. Rome was ashamed; this man had almost destroyed them. They wanted to bury him. I was intrigued with the story of Spartacus the slave, dreaming the death of slavery, driving into the armor of Rome the wedge that would eventually destroy her. I'm always astounded by the impact, the extent of the Roman Empire. Caesarea, Israel – full of Roman ruins. [...] Looking at these ruins, and at the Sphinx and the pyramids in Egypt, at the palaces in India, I wince. I see thousands and thousands of slaves carrying rocks, beaten, starved, crushed, dying. I identify with them. As it says in the Torah: «Slaves were we unto Egypt.» I come from a race of slaves. That would have been *my* family, *me*.»⁸⁶ Diese «humanistische» Begeisterung vor religiös-jüdischem Hintergrund zeugt von einer ganz anderen als kommunistisch-klassenkämpferischen Lektüre von FASTs Roman – und es mag vielleicht auch daran gelegen haben, dass DOUGLAS, der die Planung des Films mit seiner eigenen Produktionsfirma, Bryna Productions, an die Hand nahm, mit dem Drehbuch nicht FAST, sondern Dalton TRUMBO beauftragte. Damit aber traf DOUGLAS gleichwohl eine klare politische Entscheidung: Sowohl FAST wie TRUMBO standen auf der «Blacklist» jener Drehbuchautoren, die im Zeichen der antikommunistischen Verfolgungen der 1950er-Jahre mit einem Berufsverbot belegt waren – sie durften auf keinem Vorspann genannt und auf keinem Filmset gesehen werden.⁸⁷ Nach einem Jahrzehnt McCarthyismus, dem sich Hollywood gefügt hatte, war *Spartacus* der erste Film, der den Bann der verfolgten Autoren brach und sie ganz offiziell mit ihren Namen in den «Credits» aufführte.⁸⁸

TRUMBO scheint die Spartacus-Geschichte von FAST in ein weniger dichotomisch geprägtes Script

umgesetzt zu haben, worin dennoch den militärischen Siegen der Sklavenarmee ein grosses Gewicht zukam. Der Regisseur Stanley KUBRICK schien diese Sicht nun aber nicht zu teilen (Kirk DOUGLAS, der eine der Hauptrollen in KUBRICKs Antikriegsfilm *Paths of Glory* [USA 1957] gespielt hatte, ersetzte mit ihm in den ersten Drehtagen den Regisseur Anthony MANN, der vom Mitproduzenten Universal International Pictures bestimmt worden war);⁸⁹ Aus manchen Äusserungen KUBRICKs wird seine Bemühung um die Vermittlung einer historischen Authentizität oder vielleicht genauer: um das Sichtbarmachen einer fremden Welt erkennbar;⁹⁰ andererseits interessierten ihn weniger eine idealisierende Sicht auf die Sklaven als harmonisches Kollektiv denn die Spannungen unter den Figuren des Films, weshalb er auch Elemente aus KOESTLERS *The Gladiators* integrieren wollte.⁹¹ An der Wiege des *Spartacus* von 1960 standen damit Protagonisten mit unterschiedlichsten Sichtweisen auf die Figur des Helden – und dies führte zu heftigen Auseinandersetzungen im Produktionsprozess; gestritten wurde um fehlende Schlachtensiege der Sklavenarmee, das Zeigen von brutalen oder milde ästhetisierten Schlachtszenen, das allzu christologische Ende des Spartacus am Kreuz oder die Einschränkung der Befreiungshoffnung auf einen Sohn.⁹² Das Ergebnis war ein Film, mit dem ausser dem Produzenten und Hauptdarsteller Kirk DOUGLAS keiner so richtig zufrieden sein wollte, der aber gleichwohl den grössten Publikumserfolg im Jahre 1960 verbuchen sollte.⁹³ Vielleicht ist dieser Erfolg gerade auch dem breiten Spektrum an Bedeutungen und Emotionen eines Films zu verdanken, in den die verschiedenen Stränge der Körperfiktion des Spartacus, dieses neuzeitlichen Helden mit antiker Referenz, einflossen: Der Körper des «steely-eyed and virile star»⁹⁴ DOUGLAS (Abb. 193) legte sich über den in den letzten zweihundertfünfzig Jahren geschaffenen symbolischen Körper; er wurde damit ein Teil der Körperfiktion und ein Modell für künftige Ausgestaltungen.

5. Ein Held fürs Kinopublikum: die Karriere des Spartacus seit den 1960er-Jahren

Aus den Nachkriegsfilmen der 1950er- bis Mitte der 60er-Jahre lässt sich die «Heldenfigur» Spartacus in ihrer soziokulturellen Dimension erkennen. Neben den Filmen von FREDA 1953 und von KUBRICK

198 *Gli invincibili dieci Gladiatori* (1964) mit D. VADIS als Spartacus (vorne in der Mitte)



1960, denen man – trotz ihrer dramaturgischen Konzessionen an die Erzählkonventionen der Institution Kino⁹⁵ – zumindest einen historisch referenzialisierenden Anspruch attestieren kann, mit dem sie sich in die Tradition des Spartacusbildes seit dem 18. Jahrhundert stellen, sind in dieser Zeit noch mindestens drei weitere, von vornherein im fiktional-fantastischen Bereich anzusiedelnde italienische Filme entstanden, die an den Sklavenrebell anknüpfen: *Il figlio di Spartaco* von Sergio CORBUCCI, 1963 (I), *Spartaco e i dieci gladiatori* (*Gli invincibili dieci Gladiatori*) von Nick NOSTRO, 1964 (I/E/F) (Abb. 198) und *La vendetta di Spartacus* von Michele LUPO 1965 (I).⁹⁶ Der Film von CORBUCCI erfindet die Fortsetzung der «Geschichte» in den Abenteuern von Spartacus' Sohn, der, ohne seine wahre Identität zu kennen, als römischer Offizier Cäsars in Ägypten von Sklavenhändlern gefangen genommen wird und, als er von seiner Herkunft erfährt, mit den Worten «If Rome is for Slavery, then I'm against Rome» den Kampf gegen die Sklaverei wieder aufnimmt. Letztlich retabliert er jedoch die «gute» Herrschaft Cäsars, die das Volk vor den barbarischen Stammesführern, den Sarazenen, genauso beschützt wie vor den korrupten römischen Statthaltern, was Richard DYER mit den Worten auf den Punkt bringt: «[He] restores enlightened colonialism».⁹⁷ Der Bodybuilder Steve REEVES spielt Randus, den Sohn, verkörpert ihn als einen sehr südlichen Typ in einem exotisch-orientalischen Dekor, dessen filmische Wüstenikonografie wie auch die Darstellung der Gewalt

in den Kampfszenen bereits den Italowestern anzukündigen scheinen.⁹⁸ Die anderen beiden Filme erben von der Spartacusfigur die Idee des Sklavenaufstands, der jedoch nur noch als Anstoss für die Inszenierung einer Kette von narrativ dürrig zusammengehaltenen Wrestling- und Schlachtszenen und Gelagen dient, und die in ihrem Exzess auch parodistische Züge auf die Antikenfilme enthalten. Hier lässt sich die Figur Spartacus in die Reihe der mythifizierten Fantasiegestalten von Kraftmännern wie Ursus, Herkules, Samson oder Maciste stellen (Abb. 45–50):⁹⁹ Der populäre Held kehrt sozusagen ins Vaudeville zurück, wo das Attraktionsmoment des physischen und kinematografischen Spektakels über die wertmässig-emotionalen Komponenten dominiert, die er vom bürgerlich-aufklärerischen Theater (SAURIN) und nationalistisch-sozialkritischen Roman (GIOVAGNOLI, FAST etc.) erbt.

Die historisch von der Antike her mit nicht viel mehr als einem Namen besetzte Figur Spartacus eignet sich sehr gut, um die Komplexität und Modularität der Peplum-Helden der 1950er- bis Mitte 60er-Jahre zu skizzieren und als ein historisch-fiktionales Konglomerat zu erkennen, das auch vor und nach dieser Zeit eine gewisse Gültigkeit behält: Spartacus erweist sich als äusserst wandelbarer Körper-Held, als Vehikel, in dem sich das Historische mit dem Zeitgenössischen immer wieder neu verbindet und sich die politischen, sozialen, moralischen, ökonomischen, aber auch kinematografischen Anliegen der verschiedenen

Aktualisierungsmomente wie Sedimente ablagern, kumulieren und amalgamieren (im Sinn der transhistorischen Selbststrukturierung von Tradition, wie sie Paul RICOEUR versteht, oder der Collage von Gemeinplätzen im Begriff der Folklore, wie ihn Antonio GRAMSCI benutzt).¹⁰⁰ Unsere heutige cinephile Erinnerung ist sicherlich dominant durch das Bild von Kirk DOUGLAS aus KUBRICKS Film geprägt;¹⁰¹ dennoch können wir annehmen, dass die zwischen 1953 und 1965 entstandenen Filme aufeinander antworten und sich eventuell auch in der zeitgenössischen Rezeption (die sich durch die internationale Auswertung der Filme im Fernsehen sowie in den Landkinos – auch in der Schweiz – noch weit in die 60er-Jahre hinein zieht) ein facettenreiches Bild der Figur und ihrer Legende zusammenfügt.¹⁰² Selbst wenn sich für den Durchschnittszuschauer die Spartacusfigur vielleicht nicht aus der Masse der Sandalenfilm-Helden der Zeit heraushebt, so kann sie für die Analyse als Beispiel dienen. Spartacus kann dabei zumindest insofern als populärer Held gelten, als die Filme von FREDA und vor allem von KUBRICK als ökonomische Erfolge und politisch-mediale Ereignisse verbucht werden können.

6. Körperfiktionen der Männlichkeit

In die imaginäre Körperfiktion des Film-Spartacus fließen drei ineinandergreifende Ebenen ein, die die drei vorgängig genannten Aspekte des Helden je nach Film in unterschiedlicher Gewichtung enthalten und also schon in sich oft widersprüchlich sind. Zu den Aspekten des Heldischen, die jedoch nicht zwingend zur Körperfiktion einer historischen Figur gehören, gesellt sich im Antikenfilm die Inszenierung des muskulösen Körpers, sodass wir die folgenden Ebenen unterscheiden können: die archaische Männlichkeit, das Wertekonglomerat des domestizierten Superhelden und das mediale Körperspektakel.

6.1 Die archaische Männlichkeit

Die sich als archaisch darstellende Männlichkeit, die auf den Muskelmann auf den Jahrmärkten, im Vaudeville und auf das frühe Kino zurückverweist und mindestens seit Edwin FORREST in BIRDS 'The Gladiator'¹⁰³ zur Spartacus-Figur gehört, ist in der physischen Demonstration von Stärke angesprochen.¹⁰⁴ Die kämpfenden Männer werden als mehr oder minder menschliche Wesen dargestellt, die überdurchschnittliche Kraft und Mut besitzen;

Gladiatoren und Sklaven werden dabei immer wieder mit tierischen Elementen in Verbindung gebracht: Sie kämpfen mit Tieren und wie Tiere oder werden wie Tiere behandelt, tragen Felle oder sind nur leicht bekleidet.¹⁰⁵ Sie sind für die Römer noch nicht in die Zivilisation eingetreten, was auch ihre dunklere Hautfarbe, die sie als kulturelle Andere und sozial als Unterschichtsangehörige kennzeichnet, zu erkennen gibt.¹⁰⁶ Jedoch stellen die Sklaven in den Filmen, die in ihnen die positive Kraft gegen (römische) Unterdrückung und Dekadenz anlegen, eine Art 'Urheld' (im Sinne Joseph CAMBPELLS) dar, der Übermenschliches und damit 'Weltschaffendes' leistet oder leisten wird,¹⁰⁷ sozusagen als ein filmisches Versprechen an die Geschichte: nämlich Sklaverei und damit Ungerechtigkeit und Armut abzuschaffen. Beginnen sie, meist impulsiv, spontan und unorganisiert, zu revoltieren,¹⁰⁸ so ist damit – im Rahmen des 'Production Codes' – die Anwendung und Darstellung von Gewalt und damit von archaischer Männlichkeit im Dienst der Menschlichkeit, des 'Naturrechts', legitimiert und nobilitiert. Gleichzeitig müssen die Sklaven aber auch ihre Körperkraft und Leidenschaften beherrschen lernen und den Zugang zur Sprache (zum Symbolischen) finden: ein Aspekt, der vor allem in KUBRICKS Film explizit thematisiert wird, indem Spartacus exemplarisch diese Entwicklung vorführt.¹⁰⁹

6.2 Der domestizierte Superheld

Diese 'Menschwerdung' bringt uns auf die zweite Ebene, jene der Werte des Heldischen: Besitzt der 'Urheld' höchstens eine manichäische Moralvorstellung, wie sie bereits Maciste in *Cabiria* (Giovanni PASTRONE, I, 1914) kennt, und die der Rettung der Schwachen, der vergötterten Frau und der Errettung der Zivilisation (sprich der Menschheit) dient,¹¹⁰ so lernen die Sklaven mit Spartacus das überlegte Handeln, die militärische und politische Taktik, das Klassenbewusstsein, die Solidarität sowie die Leidenschaft des Herzens für die geliebte Frau und den Sinn für die Familie kennen. Durch diese Aspekte wird das Genre des Kriegsfilms aufgeladen mit moralischen, ethnischen, ideologisch-politischen, melodramatischen und im Falle des Bibelfilms auch mit explizit christlichen Komponenten. Der Superheld ('larger than life hero') Spartacus vereint, solange er einem axiologischen Rollenmuster wie bei FREDA, KUBRICK und auch CORBUCCI verpflichtet bleibt, ausser der offen christlichen Komponente alle in sich. Er ist jedoch kein

Übermensch, sondern kennt Zweifel, spürt die Bürde der Verantwortung, ist verletztlich durch Gefühle und wird von der historischen Situation überwältigt.¹¹¹ Sein Tod macht aus ihm zwar einen Märtyrer und lässt das historisch-mythische Bild des Helden intakt, doch seine narrative Darstellung (in welchen Varianten auch immer) macht aus ihm einen bürgerlich-tragischen Helden: In seiner Aktualisierung in den 50er-Jahren hat der Held den Konflikt verinnerlicht und muss sein ganzes Leben den Forderungen seiner Überzeugung unterwerfen.¹¹² Spartacus nähert sich so auch den Verlierern, gebrochenen Figuren und Antihelden anderer Genres der Zeit an, welche die Krise der Männlichkeit, des Selfmademan und der sozialen Werte inszenieren. Dabei wird aus Spartacus nie ein wirklich individueller, psychologischer Charakter, und er lässt sich auch nie ganz domestizieren, sondern die Ideen, für die er kämpft, «übersteigen» ihn,¹¹³ wenn auch – ähnlich wie in einem Antikriegsfilm – seine konkreten moralischen und politischen Ideale für die Menschheit (vorläufig) verloren gehen. Im populären Genre des Peplum entsteht jedoch über die allgemein humanistische Botschaft – Friede, Freiheit, Gerechtigkeit – hinaus kein kohärenter, einheitlicher Diskurs. So kann der antike kollektive Held (als Körperfiktion), der für eine bessere Gesellschaft kämpft und scheitert, im Umfeld seiner Figurenkonstellation konkrete zeitgenössische Anliegen anklingen lassen, wie etwa in KUBRICKS *Spartacus* die der McCarthy-Aera, des Civil Rights Movements, des Feminismus oder der Homosexualität, und gleichzeitig bürgerlich-mittelständische Werte der Kleinfamilie, männliche Muskelstärke, kühle Beherrschtheit und Intelligenz vorführen. Durch seine Widersprüchlichkeit und «Offenheit» kann ein solch populärkultureller Film von verschiedenen Seiten vereinnahmt werden,¹¹⁴ wie dies wohl auch geschehen ist, um ihm (und bis zu einem gewissen Grad dem Phänomen der Antikenfilme allgemein) zu seinem durchschlagenden Erfolg zu verhelfen.¹¹⁵

6.3 Das mediale Körperspektakel

Vor allem aber wird auf einer dritten Ebene der Held durch die körperliche Performance und mediale Inszenierung zum Star: «The bigger is better» ist die Devise der Studios, um der Krise des Kinos in der Konkurrenz gegen das Fernsehen in den USA zu begegnen und die Koproduktionen anzukurbeln.¹¹⁶ Die international vertriebenen Monumentalfilme aus Hollywood und Cinecittà, das nach dem Krieg vornehmlich mit amerikanischen Geldern wieder aufgebaut wurde, demonstrieren ökonomische

Macht, neueste technische Standards und sind als mediale Ereignisse aufgebaut, wie dies bereits VIVIAN SOBCHACK herausstellte.¹¹⁷ Dabei werden nicht nur Schauspielerinnen, sondern auch männliche Körper ihrer Schönheit und erotischen Ausstrahlung wegen angepriesen. Dass dies kein neues Phänomen ist, sondern die Kinoindustrie mindestens seit den Grossproduktionen der 10er-Jahre begleitet, zeigt unter anderem die Kritik in der ungarischen deutschsprachigen Zeitung «Neues Pester Journal» zum *Spartacus*-Film von VIDALI von 1913, in der Mario GUAITAS athletische Erscheinung als «nec plus ultra der menschlichen Schönheit!» gelobt wird; mit seinen «klassischen Zügen» und seiner «unübertrefflichen Körperstatur» hatte er den männlichen Schönheitspreis der Académie des Beaux-Arts de Paris gewonnen (so die Zeitschrift «Pesti Kirlap»).¹¹⁸ Daneben wird der Film für seine Massenszenen und atmosphärische Kulissengestaltung gewürdigt.¹¹⁹ Auch Siegfried KRACAUER erwähnt 1926 in Bezug auf die «Prunkoper» *Ben Hur* (Fred NIBLO, USA, 1925) in einem Atemzug den Materialaufwand, die Menschenmassen und die Erscheinung Ramon NOVARROS (Abb. 61), der «so schön wie Valentino [...] einen amerikanisch-spanisch-mexikanischen Typus» verkörpert und damit die Internationalität des Films unterstreicht.¹²⁰ Neu ist in den 50er-Jahren allenfalls, dass die Kinoleinwand mit dem Breitwandformat, den Technicolorfarben, technisch ausgeklügelteren Effekten und grösserem Aufwand die Materialschlacht noch prächtiger inszenieren kann.¹²¹ Kinospektakel und Körperspektakel der ölig glänzenden Muskeln und rohen Männermassen halbnackter Schauspieler, die in den Hauptrollen mit Steve REEVES, Mark DAMON, Victor MATURE, Massimo GIROTTI oder Charlton HESTON oft von Bodybuildern, Models oder Sportlern besetzt sind und ausserhalb des Filmbereichs bereits Medienpräsenz geniessen, ergänzen und übertrumpfen sich gegenseitig für die monumentale Darbietung, die sich nun auch explizit an das weibliche Publikum wendet.¹²² Natürlich nehmen die Männerkörper dadurch auch Warencharakter an: Sie werden oft als erotische, meist den südlichen Typ übersteigernde, exotisch-orientalisierte Objekte des Begehrens für die weiblichen Hauptfiguren und das Publikum inszeniert.¹²³ Ihre sichtbare und entfesselte Körperlichkeit und Performance verleiht dem Monumentalfilm in seiner Künstlichkeit eine physische Authentizität, gleichzeitig wird die archaische Männlichkeit des Urhelden durch die mediale und ökonomisch-technische Demonstration von Performanz ästhetisiert und tröstet so auch über die Verunsicherung oder – in

den nur noch auf Wrestlingszenen ausgerichteten Filmen – über die Absenz der Werte hinweg.¹²⁴ In der an barocke Kirchen erinnernden Überwältigung durch den Exzess auf allen Ebenen wird der Kinobesuch zum Ereignis und Erlebnis, der ein «Höchstmass unmittelbarer *physischer Existenz*» auf der Leinwand wie für das Publikum herzustellen versucht¹²⁵ und eine Art Wiedergewinnung des moralischen Helden im filmischen und körperlichen Spektakel ermöglicht.¹²⁶

6.4 Die Befreiung der Moral

Wir haben die Ausführungen zu diesem letzten Punkt so allgemein gehalten, weil die Spartacus-Filme diesbezüglich keine Ausnahme bilden: Ob Autorenfilm oder B-Movie, sie inszenieren den männlichen Muskelhelden, mehr oder weniger ästhetisiert, erotisiert und mit moralischen Werten ausgestattet, immer für das mediale und physische Erlebnis des Monumentalen: Die Körperfiktion des Schauspiels und der (kapitalistischen) Maschine Kino überbieten die historische Figur bei Weitem. Wenn Geschichte, wie Peter VON MATT in Bezug auf Historienerzählungen schreibt, ein «Rauschmittel» ist,¹²⁷ so reaktualisieren die Antikenfilme in den 1950er- und 60er-Jahren des Wirtschaftswunders, an dem sie die Zuschauer teilhaben lassen, die Verzauberung der Welt,¹²⁸ die dem Kino seit je her eigen ist, und bekämpfen als mediales Rauschmittel die Krise des Kinos, der Moral und der Männlichkeit.

Eine «Befreiung der Moral», wie der Titel dieses Aufsatzes suggeriert, bedeutet dies also mindestens in einem doppelten Wortsinn: einer Absetzung von der Moral zugunsten des monumentalen und exzessiv physischen Spektakels; und einer Freisetzung von moralischen, manchmal politischen, aber vor allem allgemein humanistischen Aussagen, die ein vielfältiges paralleles Bedeutungsangebot liefern, das den Exzess legitimiert, ihn aber auch wieder in die Schranken weist.

7. Die Körperfiktion antiker Figuren

Wenn wir nun abschliessend auf unsere Ausgangsthese zurückkommen, können wir die Konsequenzen aus unserem Überblick über die Konstruktion und permanente Veränderung der Körperfiktion «Spartacus» in drei Thesen formulieren.

1. Grundsätzlich muss für den Antikenfilm das Konzept des «*corps en trop*» von COMOLLI umformuliert werden, da die Körperfiktion antiker Figuren im Allgemeinen und von Spartacus im Speziellen kaum auf einer populär tradierten Ikonografie

aufbauen kann und auch das historische Wissen nicht zu einer wirklich konkreten Vorstellung führt, die dem Schauspieler bei seiner Verkörperung der Figur in die Quere kommen würde. Der Name der Figur evoziert den symbolischen Körper als formbare Hülle. Die antike Figur besitzt kein kontinuierliches Körperbild, sondern dieses wird in den Aktualisierungen der Antike seit dem Humanismus oder, für die Spartacus-Figur, seit der Aufklärung geschaffen und wandelt sich nach den Bedürfnissen und Vorstellungen der Epochen, selbst wenn manchmal Konstanten ausgemacht werden können. Vor allem in den szenischen und später filmischen Aktualisierungen der antiken Figur durch verschiedene SchauspielerInnen schiebt sich deren mediale Körperlichkeit in den Vordergrund, und in gewissen Fällen dominiert das Bild einer Schauspielerin oder eines Schauspielers die Körperfiktion für eine gewisse Zeit.

2. Dies bedeutet auch, dass die Antike im populären Imaginären weitgehend als ein fiktionales Konstrukt zu sehen ist, dem zwar ein referenzialisierendes Gewicht zukommt, das dem Stoff und den historischen Figuren ein Hauch von Authentizität verleiht; Antike ist für die Filme jedoch «Mythos» im Sinne von BONDANELLA oder der klassisch-griechischen Tragödie: Sie ist Rohmaterial, das zur beinahe beliebigen Ausformung und Anpassung zur Verfügung steht.

3. Der historisch-sinnliche Körper antiker Figuren wird mehrheitlich in den Filmen geschaffen, wobei die Filme sich aufeinander beziehen. Doch das frühe Kino knüpft auch an die populäre Ikonografie von (Muskel-)Körpern im 19. Jahrhundert an und schmückt sich gleichzeitig mit dem kulturellen, bürgerlichen Wert antiker Stoffe und im Falle der Spartacus-Geschichte mit den Aspekten ihrer wandelbaren Vereinnahmung und semantischen Biegsamkeit seit der Aufklärung. Die emotionale Bedeutungsvielfalt einer antiken Figur entsteht somit durch die Zeit hindurch und vor allem zwischen den Filmen in der Kumulation der Aspekte, im Konglomerat der Facetten, die den symbolischen Körper immer wieder transformieren und am populären Geschichtsbild der Antike weiterwerken.

Anmerkungen

- 1 FAST 2000 [Erstpublikation 1951]; Arthur KOESTLER, *The Gladiators*, London 1999 [Erstpublikation 1939]; Lewis Grassie GIBBON [Pseudonym für J. Leslie Mitchell], *Spartacus*, London 1970 [Erstpublikation 1933].
- 2 COMOLLI 1977.
- 3 Ernst H. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1990 [Erstpublikation 1957; dt. Übers.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1994], S. 30 ff und 415 ff.
- 4 Im Anschluss an KANTOROWICZ, der von der ›mystischen Fiktion‹ von den zwei Körpern des Königs spricht, führt BELTING (2001, S. 97 f) den Begriff der ›Körperfiktion‹ ein, benutzt ihn jedoch konkreter als Abbild des Königs in Form einer ›Effigies‹ in kultischen Zusammenhängen. – Zum populären Wissen aus dem Geschichtsunterricht, das historische Sujets und Figuren evozieren, vgl. LAGNY 1992.
- 5 COMOLLI 1977, S. 6.
- 6 Zur vielschichtigen Konstruktion von Figuren im Spielfilm vgl. Margrit TRÖHLER, Henry M. TAYLOR, «De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction», in: *Iris* 24, 1997, S. 33–57.
- 7 Jean RENOIR, *Écrits 1926–1971*, Paris 1974, spricht selbst davon, mit *La Marseillaise* weder einen historischen noch einen modernen, sondern ganz einfach einen ›aktuellen‹ Film machen zu wollen.
- 8 Vgl. die Bemerkungen zum fehlenden ›Porträt‹ des Achill im Beitrag von Michèle LAGNY.
- 9 Vgl. Lorna HARDWICK, *Reception Studies*, Oxford (Greece & Rome: New Surveys in the Classics No. 33) 2003, insbesondere S. 5–11, zur Rezeption und den unterschiedlichen Aspekten von Adaptation, Appropriation, Refiguration, Transposition etc. sowie zur Unterscheidung von Rezeption innerhalb der Antike und Rezeption der Antike in der Moderne. HARDWICK weist darauf hin (S. 43), der Fall des Spartacus zeige, wie in ihrer Epoche marginalisierte Figuren in späterer Zeit zu Prominenz kommen könnten, entsprechend kultureller, politischer oder – insbesondere für den Film – technologischer Entwicklungen; die interessante These findet in der auf Brent D. SHAW, *Spartacus and the Slave Wars. A Brief History with Documents*, Boston, Mass. 2001, und WYKE 1997 abgestützten Darlegung (S. 37–43) eine leider nur oberflächliche Begründung.
- 10 Walter BENJAMIN, «Über den Begriff der Geschichte», in: Siegfried UNSELD (Hg.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M. 1977, S. 251–263 [Niederschrift 1940]; vgl. auch SCHÖTTKER 2004, S. 25–26.
- 11 Auch in diesem Sinn verstehen wir Spartacus als einen Mythos, wie das Rom-Bild der Antikenfilme überhaupt, und folgen dabei Peter BONDANELLA (1987, S. 1), der den Begriff ›myth of Rome‹ verwendet: «The myth is not so much a relic to be venerated as it is a flexible and limitless source for self-expression, a common heritage which has met the needs of successive generations, influenced the styles of different periods, and inspired widely different forms of artistic expression.»
- 12 APPIAN, *bella civilia* 1.14 [116–120]; PLUTARCH, *Crassus* 8–11; comp. *Nic.-Crass* 3.2; *Pompeius* 21.1–4; *Cato minor* 8.1–2; FLORUS, *Epitome de Tito Livio* 2.8; SALLUST, *hist.* 3 fr. 90–94, 96–102, 106; *hist.* 4 fr. 22–23, 25, 30–33, 37, 40–41. Vgl. zu diesen und weiteren, weniger ausführlichen Passagen SHAW a.O. (Anm. 9), S. 130–165, zu den literarischen Quellen vgl. auch «Appendix I» in Keith BRADLEY, *Slavery and Rebellion in the Roman World, 140 B.C.–70 B.C.*, London 1989, S. 133–139.
- 13 Vgl. dazu ausführlicher Thomas SPÄTH, «Faits de mots et d'images. Les grands hommes de la Rome ancienne», in: *traverse* 5/1, 1998, S. 35–56, sowie Marianne COUDRY, Thomas SPÄTH, *L'invention des grands hommes de la Rome antique / Die Konstruktion der grossen Männer Altoms. Actes du colloque du Collegium Beatus Rhenanus, Augst 16–18 septembre 1999*, Paris [Collections de l'Université Marc Bloch – Études d'archéologie et d'histoire ancienne] 2001, mit zahlreichen Literaturhinweisen zum Problemfeld der ›grossen Männer‹.
- 14 AULUS GELLIUS 5.6.20–21.
- 15 Aus der Sicht der Sklaven ging es wohl weniger um einen ›Krieg‹ als vielmehr um einen Aufstand mit dem Ziel, Freiheit zu erlangen. Vgl. zur Debatte BRADLEY a.O. (Anm. 12), S. 98 ff u. 125.
- 16 Zur ereignisgeschichtlichen Darstellung und der Charakterisierung des Spartacus, vgl. die konzise vergleichende Übersicht antiker Texte bei FUTRELL 2001, S. 80 f.
- 17 Zur Serie der kriegerischen Ereignisse zählen etwa der Krieg gegen Jugurtha in Numidien von 112 bis 105; 113 bis 101 die Einfälle germanischer Gruppen (Kimbern, Teutonen) im Norden Italiens und der damit verbundene Aufstieg des Marius; 91 bis 88 der Bundesgenossenkrieg; 87 bis 83 und erneut 74 bis 64 der Krieg gegen Mithradates; Sullas Marsch auf Rom 88 sowie 83/82 und seine anschließende Diktatur 82–79; der Aufstand des Sertorius in Spanien von 79 bis 71; die Seeräuberzüge 74 bis 71 unter M. Antonius und 67 unter Pompeius; 63 die sog. Catilinische Verschwörung – und dazwischen eben situiert sich 73 bis 71 der Sklavenaufstand unter Spartacus, um dessen Niederschlagung sich dann Crassus und Pompeius streiten sollten.
- 18 Vgl. URBAINCYK 2004, S. 100 ff.
- 19 PLUTARCH (*Crassus* 8.3) versieht Spartacus durchaus mit positiven Epitheta: «sie wählten sich drei Anführer, von denen der erste Spartacus war, ein thrakischer Mann, der aus der Maidike stammte, dem nicht nur viel Mut und Kraft zu eigen waren, sondern der sich auch durch mehr Intelligenz und milde Ausgeglichenheit auszeichnete als es seinem Schicksal [als Sklave] entsprach, und der sich damit viel griechischer ausnahm als seiner [thrakischen] Herkunft entsprach». Mit der Verwendung von *παρότης*, ›Sanftmut‹ und ›Ausgeglichenheit‹, verwendet PLUTARCH den Begriff, mit dem er üblicherweise die allerbesten Charaktere auszeichnet; wenn er den Thraker Spartacus als «griechischer als seine Herkunft» beschreibt, so ist damit keinerlei ›national-kulturelle‹ Konnotation verknüpft, sondern die richtige *παιδεία* gemeint, was zunächst sehr wohl mit ›Erziehung‹ zu tun hat, darüber hinaus aber vor allem mit einer allgemeinen Lebenshaltung und Kultiviertheit: deshalb können alle Menschen, egal welcher Herkunft, ›griechisch‹ werden.
- 20 Positive Einschätzungen machen noch keinen Helden aus: auch bei SALLUST (*historiae* 3.fr.91) findet sich Spartacus charakterisiert als *ingens ipse virium atque animi* («überlegend an Kraft und Geist»), ohne dass damit schon die Figur mehr als eine episodische Funktion in der Geschichtserzählung einzunehmen scheint. Ähnliches kann auch in den Darstellungen bei APPIAN und FLORUS festgestellt werden.

- 21 Letzte uns bekannte Erwähnung ist OROSIUS 5.24.1–8, 18–19. Vgl. SHAW a.O. (Anm. 9), S. 19.
- 22 Schon 1729 vorgelegt und dann wieder zurückgezogen, gelangte die Tragödie 1730 zur Aufführung, wurde aber nach zweiwöchiger Spielzeit abgesetzt – und VOLTAIRE verliess Paris inkognito in Richtung Rouen. Interessant ist die VOLTAIRESche Ergänzung des antiken Materials: Er erfindet dem Brutus, dem Mörder des Tarquinius, einen Sohn Titus, der in die Tochter des Tarquinius verliebt war und aufgrund dieses «Verrats an der Republik», vom Vater hingerichtet wurde (Angaben aus: Ingrid PETER, «Brutus», in: *Kindlers Literatur Lexikon* 5, 1974, S. 1664).
- 23 Zitiert in SHAW a.O. (Anm. 9), S. 19 und Anm. 30; vgl. auch FUTRELL 2001, S. 111. Es handelt sich um einen Brief VOLTAIRES an SAURIN als Antwort auf dessen Zusendung des gedruckten Stücks, eine positive Kritik, die sich allerdings sehr relativiert, wenn – wie Martin MÜHLE, *Bernard-Joseph Saurin. Sein Leben und seine Werke*, Diss., Universität Leipzig, 1913, S. 73, zeigt – ein fast zeitgleiches Schreiben VOLTAIRES an einen anderen Adressaten, den Grafen d'Argental, daneben gestellt wird: «J'apprends que le Spartacus n'est pas de maleficiatis, mais qu'il est de frigidis. Je m'en suis douté. Un gladiateur ne sauroit être tendre, et j'ai peur que l'esprit de Saurin ne tienne un peu de la trempe du gladiateur.» Vgl. im Übrigen MÜHLE, a.O., S. 74–78, zu einem Vergleich zwischen VOLTAIRES *Brutus* und SAURINS *Spartacus*.
- 24 Verweis in FUTRELL 2001, S. 111; generell zur Thematisierung der Sklaverei in der Aufklärung vgl. Moses I. FINLEY, *Ancient Slavery and Modern Ideology*, New York 1998 [Erstpublikation 1980; dt. Übers.: *Die Sklaverei in der Antike: Geschichte und Probleme*, Frankfurt/M. 1985], S. 87 ff und seine Feststellung: «The dominant trend was opposed to slavery, though Voltaire and Montesquieu were rather ambiguous in contrast to the unqualified hostility of Diderot or Holbach» (S. 88).
- 25 SAURIN lebte von 1706 bis 1781, stammte aus einer Familie mit südfranzösischen Ursprüngen und konnte einige protestantische Theologen zu seinen Vorfahren zählen; erst der Vater des Autors schwörte 1690 vor Bossuet dem Protestantismus ab. Der Autor verdiente sein Leben als Advokat, war aber vorwiegend in literarischen Kreisen anzutreffen und insbesondere mit VOLTAIRE und Jacques COLLÉ befreundet; dank einer Rente, die ihm HÉLVETIUS ab ca. 1750 zukommen liess, konnte er ein vom Gelderwerb unabhängiges Leben führen. Zur gesellschaftlich-literarischen Situierung vgl. MÜHLE a.O. (Anm. 23), S. 1–18.
- 26 Bernard-Joseph SAURIN, *Spartacus. Tragédie*, Paris 1810 [Erstpublikation 1760]. MÜHLE a.O. (Anm. 23), S. 71 weist darauf hin, dass die Uraufführung beim Publikum durchfiel – das Stück habe «unter einem miserablen Spiel der Schauspieler gelitten; es waren keine Rollen auswendig gelernt» –, erst nach Überarbeitung und Kürzung des Stücks soll es ab März des gleichen Jahres mit besserem Erfolg aufgeführt worden sein. Auf ein früheres Stück mit der Figur des Spartacus verweist Anton J. VAN HOOFF, *De vonk van Spartacus. Het voortleven van een antieke rebel*, Nijmegen 1993, S. 36 ff: am Karnevalstag des 21. Februar 1726 soll ein Musikdrama *Spartaco, dramma per musica* in Wien zur Aufführung gelangt sein; allerdings gebe der Libretto-Autor PASQUINI in seiner Vorbemerkung unumwunden zu, die historische Figur habe ihn nicht interessiert – es handelt sich um eine Liebesverwicklung rund um Spartacus.
- 27 SAURIN a.O.: acte 1, scène 1, 5 f.
- 28 «Selbst einst euer Sklave, wusste ich, mit der Schaffung einer Armee, mich zum Rächer des unterdrückten Erdkreises zu machen», SAURIN a.O.: acte 3, scène 4, 36. Hier und im Folgenden sind alle Übersetzungen, wenn nicht anders angegeben, unsere eigenen.
- 29 «Die Rechte der Menschen mit Füßen treten heisst, sich unter den eigenen Schritten einen Abgrund schaufeln», SAURIN a.O.: acte 3, scène 4, 34.
- 30 Er lässt sich auch von der geliebten Émilie nicht davon überzeugen, es anzunehmen – sie hält ihm entgegen, sein Ziel, der Erdkreis müsse von den tyrannischen Römern befreit werden, sei eine Illusion, und SAURIN legt der Konsultochter dabei Worte in den Mund, die in der heutigen Zeit des US-amerikanischen «War against terrorism» von verblüffender neokonservativer Aktualität sind: «Tu veux voir l'univers indépendant du Tibre ? ... / mais on veut dominer, aussi-tôt qu'on est libre; / et tu verrois bientôt, l'un contre l'autre armés, opprimant, tour-à-tour, tour-à-tour, opprimés, / les peuples ravager et désoler la terre. / Il faut, pour en bannir les malheurs et la guerre, / qu'un seul peuple commande et tienne les vaincus / soumis par sa puissance, heureux par ses vertus. / Les Romains sont ce peuple. En grands hommes féconde, / bienfaitrice à la fois, et maîtresse du monde, / si Rome sous ses loix a su tout asservir, / c'est pour tout rendre heureux» (SAURIN a.O. (Anm. 26): acte 5 scène 5, 59 f).
- 31 «Der Mut des Volkes wurde durch diese Fabel gehoben: man liess die Götter sprechen, doch das war Lästerei. Alle schwachen Sterblichen sind gleich vor ihren Augen, und nicht aus dem Himmel kommt das Recht, zu unterdrücken», SAURIN a.O. (Anm. 26): acte 4, scène 3, 51.
- 32 «Sterbend trotz Spartacus dem römischen Stolz: er lebte nicht ohne Ruhm, und stirbt als freier Mann», SAURIN a.O. (Anm. 26): acte 5, scène 12, 72.
- 33 Brief an RAMLER vom 16. Dezember 1770, zitiert in Jan MUSZKAT-MUSZKOWSKI, *Spartacus: eine Stoffgeschichte*, Diss. Leipzig 1909, S. 19.
- 34 Brief an seinen Bruder Karl vom 24. Dezember 1779, zitiert in MUSZKAT-MUSZKOWSKI a.O. (Anm. 33) S. 8 u. 19. Vgl. auch MÜHLE a.O. (Anm. 23), S. 78–82 zu den Beziehungen zwischen den zwei *Spartacus* von SAURIN und LESSING.
- 35 MUSZKAT-MUSZKOWSKI, a.O. (Anm. 33), S. 54–74.
- 36 VAN HOOFF a.O. (Anm. 26), S. 133. Zu Beginn des 20. Jh. scheinen die literarischen Bearbeitungen des Spartacus-Stoffs auf Interesse zu stossen: eine Dissertation (MUSZKAT-MUSZKOWSKI a.O.) sowie eine längere Abhandlung im Jahresbericht des «k.k. Staats-Gymnasiums in Salzburg» (MÜLLER 1905) behandeln die Texte, die wir im Folgenden im Sinne einer Übersicht aufzählen, wobei in beiden Publikationen mit der teilweise ausführlichen Paraphrase der Werke immer eine klar wertende Beurteilung der literarischen oder historischen Qualität verbunden wird: Bernard-Joseph SAURIN, *Spartacus*, 1760; Gotthold Ephraim LESSING, *Fragmente einer Tragödie* (ca. 1770–75); August Gottlieb MEISSNER, *Spartacus. ein Seitenstück zu Masaniello*, 1792; Franz GRILLPARZER, unvollendetes Drama *Spartacus* (ca. 1810–1813); Friedrich von UECHTRITZ, *Rom und Spartacus. Ein Trauerspiel*, 1823. Auf diese allgemein auf Freiheits- und Menschenrechte ausgerichteten Bearbeitungen des Spartacus-Stoffes folgen Werke mit nationalistischen Deutungen im Vormärz und in der Zeit der 1848er-Revolution (vgl. den folgenden Abschnitt 2.2): ein Opernlibretto von Arnold RUGE (1843–45, vgl. infra Anm. 39); Vinzenz P. WEBER, *Spartacus* (ein am 17. April 1845 im Wiener Burgtheater uraufgeführtes Drama); Hermann LINGG, *Sparta-*

cus, Gedicht, 1854. Auch in der zweiten Hälfte des 19. Jh. reißt die Serie der Bearbeitungen nicht ab, wobei nun der Aspekt des Kampfes gegen gesellschaftliche Unterdrückung deutlich an Gewicht gewinnt, teilweise aber auch gattungsentsprechend das Moment der Liebestragödie in den Vordergrund tritt: Friedrich Apollonius Freiherr von MALTITZ, *Spartacus. Trauerspiel*, 1861; Friedrich HEBBEL, Notizen für eine (nie ausgeführte) soziale Tragödie *Spartacus* (1862–63); Franz KOPPEL-ELLFELD, *Spartacus. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, (Uraufführung 1. Dezember 1875, Dresden); Richard VOSS, *Die Patricierin. Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1881); Paul HEYSE, *Merlin. Roman in sieben Büchern*, 1892 (darin: *Spartacus, Tragödie in fünf Akten*, verfasst vom Helden des Romans, Georg Falkner); Hans LAND (Pseudonym für: Hugo LANDSBERGER), *Von zwei Erlösern*, Roman, 1897 (dazu Eugen MÜLLER, «Spartakus und der Sklavenkrieg in Geschichte und Dichtung», in: *Programm des k. k. Staats-Gymnasiums in Salzburg, veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1904–05*, Salzburg 1905, S. 39: «Keine Kleinigkeit bleibt unerwähnt. Die Zahlen stimmen auf die Einer. Bei Mommsen kann man sich nicht so genau über diesen Krieg informieren als in diesem Drama. Vom Standpunkt des Historikers ist es die genaueste Darstellung, umso härter muss es vom literarischen beurteilt werden»); Alfred Christlieb KALISCHER, *Spartacus. Soziale Tragödie in fünf Aufzügen* (1899).

- 37 Vgl. FUTRELL 2001, S. 86, die eine Verbindung zwischen dem Stückprojekt und GRILLPARZERS «sympathy for the rebellion led by Andreas Hoffer in the Tyrol against Napoleon in 1810» postuliert.
- 38 MUSZKAT-MUSZKOWSKI a.O. (Anm. 33), S. 99, dort auch das folgende Zitat.
- 39 Arnold RUGE, ein Links-Hegelianer mit Verbindungen zu Karl Marx, der sich schon in der 1830er-Revolution engagiert hatte, schrieb das Opernlibretto im Hinblick auf eine Aufführung in Paris; nach Angaben von VAN HOOF a.O. (Anm. 26), S. 53, kam der Komponist jedoch nicht über den ersten Akt hinaus und die Oper blieb unvollendet.
- 40 Vgl. Robert Montgomery BIRD, «The Gladiator», in: Clement Edgar FOUST (Hg.), *The Life and Dramatic Works of Robert Montgomery Bird*, New York 1919 [Erstpublikation 1831]; ders., «The Gladiator», in: Jeffrey H. RICHARDS (Hg.), *Early American Drama*, New York 1997 [Erstpublikation 1831].
- 41 Alle Zitate bei FUTRELL 2001, S. 87, mit weiterführenden Literaturhinweisen.
- 42 FUTRELL 2001, S. 88.
- 43 Zu den Zahlenangaben: FUTRELL 2001, S. 112 f, mit Verweis auf FOUST, a.O. (Anm. 40) und Curtis DAHL, *Robert Montgomery Bird*, New York 1963; vgl. auch WYKE 1997, 57 ff, SHAW a.O. (Anm. 9), S. 22.
- 44 Zu den biografischen Daten und den militärischen Leistungen von GIOVAGNOLI im Risorgimento vgl. Luigi RUSSO, «Lo «Spartaco» di R. Giovagnoli», in: *Belfagor* 11, 1956, S. 74 f.
- 45 Bei GIOVAGNOLI ist Spartacus ein in die Freiheit entlassener Gladiator, eben ein «rudiarius».
- 46 Raffaello GIOVAGNOLI, *Spartaco. Racconto storico del secolo VII dell'era romana*, Milano 1882 [Erstpublikation 1874], S. 335 f: «Spero – rispose il rudiario, con occhi scintillanti e con slancio di irrefrenata passione – di sfasciare questo corrotto mondo romano, e dalle sue ruine veder sorgere l'indipendenza dei popoli: spero di abbattere le leggi infami che vogliono l'uomo prono innanzi all'uomo ed impongono che fra due nati di donna, dotati della stessa forza e

della medesima intelligenza, l'uno sudi su zolle non sue per dar cibo all'altro, che poltrisce in ozio infigardo: spero di soffocare nel sangue degli oppressori i gemiti degli oppressi; di infrangere i ceppi degli infelici, asserviti al carro delle romane vittorie; spero di cangiare quei ceppi in brandi, onde a ciascun popolo sia dato ricacciarvi entro i confini d'Italia, che segnano la terra a voi concessa dai sommi Dei, e i limiti della quale non avreste dovuto giammai varcare: spero di poter incendiare tutti gli anfiteatri dove un popolo di belve, che chiama barbari noi, s'inebria alle stragi e alle carneficine di poveri uomini nati all'intelligenza, alla felicità, all'amore anch'essi, e destinati, invece, a scannarsi, per sollazzo dei tiranni del mondo; spero, per tutte le folgori del potentissimo Giove, di vedere abolito sulla terra l'obbrobrio della schiavitù all'apparire dello splendido sole della libertà. Libertà cerco, libertà anelo, libertà spero ed invoco, libertà per gli individui come per le nazioni, per i grandi come per i piccoli, per i potenti come per i tapini, e, con la libertà, la pace, la prosperità, la giustizia e tutta quella maggiore felicità che gli Dei immortali abbian concesso all'uomo di poter fruire su questa terra. Cesare stette immobile ad ascoltare le parole di Spartaco, con le labbra atteggiata a un sorriso di compassione, e, allorché questi ebbe posto termine al suo dire, crollando il capo, gli chiese: «E poi, uomo generoso ed illuso, e poi?» – «E poi il regno del diritto sulla forza, della ragione sulle passioni – rispose il rudiario, sul cui volto radiante sembravano riflettersi tutti i magnanimi sensi che gli fremevano in petto – e poi, l'uguaglianza dei diritti fra gli uomini, la fratellanza fra i popoli, il trionfo della virtù fra le genti.» Die deutsche Übersetzung (Raffaello GIOVAGNOLI, *Spartacus. Feldherr der Sklaven*, Reinbek bei Hamburg 1975 [Erstpublikation 1874; dt. Übers., ursprünglich Berlin, 1971, vorliegende Ausgabe: gekürzte Lizenzausgabe]), die wir mit Modifikationen übernehmen, ist eine auf rund ein Drittel des ursprünglichen Umfangs heruntergekürzte Version, die in der Jugend-Taschenbuch-Reihe «rotfuchs rororo» erschienen ist.

- 47 GIOVAGNOLI a.O. (Anm. 46) S. 599: «Spero di ricondurre alle loro case queste torme di invelicissimi schiavi, e là, nelle nostre provincie, spero di sollevarvi contro l'indignazione di tutti i popoli oppressi, e di porre fine alla vostra esecrata e nefanda dominazione.»
- 48 Brief Garibaldis vom 25. Juni 1874, seit der Erstausgabe von 1874 auf der ersten Textseite abgedruckt (GIOVAGNOLI a.O. (Anm. 46): «Mio Caro Giovagnoli, ho divorato il vostro SPARTACO, ad onta d'aver poco tempo per leggere, e mi ha lasciato pieno d'entusiasmo e d'ammirazione per voi. Io spero che i vostri concittadini apprezzeranno il gran merito dell'opera vostra, la leggeranno e v'impareranno massime d'indomabile costanza nelle pugne – quando si serve la causa santa della libertà.» Interessanterweise spricht Garibaldi darauf auch den Zwiespalt des italienischen Nationalstaates als Erbe des Römischen Reiches an – und löst das Dilemma auch schon mit dem doppelten Bild einer zivilisatorischen Rolle römischer Herrschaft auf der einen, von einigen korrupten und lasterhaft dekadenten Römern auf der anderen Seite, das weitgehend zu einem Klischee der Antikenfilme des 20. Jh. geworden ist: «Voi, ROMANO» – so spricht Garibaldi den Autor an –, «avete dipinto non il migliore, ma il più brillante periodo storico della grandissima Repubblica – periodo in cui i superbi padroni del mondo, cominciavano a sdruciolare nella melma del vizio e della corruzione – ma con tale generazione di uomini [...] innalzavansi giganti al di sopra di tutte le generazioni passate d'ogni epoca e di ogni nazione. «Di

tutti i grandi uomini, l'uomo più grande fu Cesare», disse un sommo filosofo: e Cesare ha dato l'impronta all'epoca da voi descritta.»

49 RUSSO a.O. (Anm. 44), S. 77.

50 Vgl. infra S. 179 und Anm. 76.

51 Vgl. <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1865/04/01.htm> [17.09.2005]; dazu auch SHAW a.O. (Anm. 9), S. 14.

52 Erstmals publiziert in: August BEBEL, Eduard BERNSTEIN (Hg.), *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Engels und Karl Marx, 1844 bis 1883*, 4 Bde., Stuttgart 1913, zuletzt in Rolf DLUBEK (Hg.), *Karl Marx, Friedrich Engels, Gesamtausgabe*, Abt. 3: *Briefwechsel*, Bd. 11: *Juni 1860 bis Dezember 1861*, 2 Teil-Bde., Berlin 2005; in englischer Übersetzung auch unter http://www.marxists.org/archive/marx/letters/marx-eng/61_02_27.htm [17.09.2005]; vgl. SHAW a.O. (Anm. 9), S. 14 f, FUTRELL 2001, S. 89.

53 G. RADZUN, G. ADLER, Brigitte HOEFT et al., «Vorwort», in: Rosa LUXEMBURG, *Gesammelte Werke, Bd 4: August 1914 bis Januar 1919*, Berlin 1974, S. 13*–15*; genannt werden neben LUXEMBURG und LIEBKNECHT Hermann DUNCKER, Hugo EBERLEIN, Julian MARCHIEWSKI, Franz MEHRING, Ernst MEYER und Wilhelm PIECK als Gründer der «Internationale».

54 Vgl. Ossip K. FLECHTHEIM, «Einführung», in: Rosa LUXEMBURG, «Die Krise der Sozialdemokratie (Junius-Broschüre)», in: Rosa Luxemburg, *Politische Schriften II*, Frankfurt/M. 1966, [Erstpublikation: Zürich, 1916; hg. von Ossip K. Flechtheim], Bd. 1, 21: «Auf der Reichskonferenz im Dezember 1918 wurde gegen drei Stimmen die Gründung einer eigenen Partei beschlossen. Am 30.12.1918 trat der Gründungsparitätstag zusammen. Die neue Partei nannte sich KPD (Spartakusbund) – bereits im März 1918 hatte sich die russische SAPR (Bolschewiki) in Kommunistische Partei Russlands umbenannt.»

55 FUTRELL 2001, S. 89 f: «Luxemburg described the political left as facing a choice between two poles: good and evil. On the side of evil stood the politics of the right, characterized by Luxemburg in the *Junius Pamphlet* of April 1915 as «the triumph of imperialism and the destruction of all culture and, as in ancient Rome, depopulation, desolation, degeneration, a vast cemetery.» [Verweis auf Rosa LUXEMBURG, «Die Krise der Sozialdemokratie», in: RADZUN, ADLER, HOEFT et al. a.O. (Anm. 53), S. 629] Again, Rome is represented as «barbaric» in opposition to a Spartacus identified with the socialist movement, a man who «throws the sword of revolutionary struggle with manly resolution upon the scales [...] to cast off slavery to the ruling classes, to become the lord of his own destiny.»

56 Der Text «Die Krise der Sozialdemokratie», erschien unter dem Pseudonym «Junius» anfangs Januar 1916 bei der Verlagsdruckerei Union in Zürich, mit der Vorbemerkung, der Text sei im April 1915 verfasst und die Publikation durch «äussere Umstände» verhindert worden. Was sich bei FUTRELL als etwas naive Gegenüberstellung von «Gut und Böse» ausnimmt, beruht im Originaltext auf einer Auseinandersetzung mit der Aussage von ENGELS, die bürgerliche Gesellschaft stehe vor dem Dilemma «entweder Übergang zum Sozialismus oder Rückfall in die Barbarei». LUXEMBURG stellt die Frage, was denn «Barbarei» bedeuten könnte und weist als Antwort auf den Weltkrieg hin: «Dieser Weltkrieg – das ist ein Rückfall in die Barbarei. Der Triumph des Imperialismus führt zur Vernichtung der Kultur – sporadisch während der Dauer eines modernen Krieges und endgültig, wenn die nun begonnene Periode der Weltkriege ungehemmt bis zur letzten Konsequenz

ihren Fortgang nehmen sollte.» Und hier folgt tatsächlich der Hinweis auf die römische Antike – aber nicht auf Spartacus: «Wir stehen also heute, genau wie Friedrich Engels vor einem Menschenalter, vor vierzig Jahren, voraussagte, vor der Wahl: entweder Triumph des Imperialismus und *Untergang jeglicher Kultur, wie im alten Rom*, Entvölkerung, Verödung, Degeneration, ein grosser Friedhof. Oder Sieg des Sozialismus, das heisst der bewussten Kampffraktion des internationalen Proletariats gegen den Imperialismus und seine Methode: den Krieg. Dies ist ein Dilemma der Weltgeschichte, ein Entweder-Oder, dessen Waagschalen zitternd schwanken vor dem Entschluss des klassenbewussten Proletariats. Die Zukunft der Kultur und der Menschheit hängt davon ab, ob *das Proletariat* sein revolutionäres Kampfschwert mit männlichem Entschluss in die Waagschale wirft» (LUXEMBURG a.O. [Anm 54], S. 31, ebenso LUXEMBURG in: RADZUN, ADLER, HOEFT et al. a.O. [Anm. 53], S. 62; unsere Hervorhebung).

57 «Denn Spartakus – das heisst Feuer und Geist, das heisst Seele und Herz, das heisst Wille und Tat der Revolution des Proletariats. Und Spartakus – das heisst alle Not und Glückssehnsucht, alle Kampfschlossenheit des klassenbewussten Proletariats. Denn Spartakus, das heisst Sozialismus und Weltrevolution», *Rote Fahne*, 15. Januar 1919 (<http://www.marxists.org/deutsch/archiv/liebcknecht/1919/01/trotz.htm> [21.07.2007]; vgl. FUTRELL 2001, 90.

58 So urteilt CYRINO 2005, S. 101, etwas vorschnell und oberflächlich, wenn sie feststellt: «By the early twentieth century, admiration for the gladiator as a hero of the proletariat struggling against economic exploitation and social inequality was universally expressed in the writings of German Socialists, Soviet historians, Italian Communists, and American labor leaders and union activists.»

59 FINLEY a.O. (Anm. 24), S. 50 f spricht geradezu von einer «Spartacus ideology», die zwischen den 1760er- und den 1960er-Jahren «closely intertwined with ideological battles» und die er als «ideological abuse» bezeichnet.

60 Vgl. SHAW a.O. (Anm. 9), S. 16 f und Anm. 17–19.

61 Vgl. Wolfgang Zeev RUBINSOHN, *Der Spartakus-Aufstand und die sowjetische Geschichtsschreibung*, Konstanz (Xenia 7) 1983 [= engl.: *Spartacus' Uprising and Soviet Historical Writing*, Oxford, 1987, S. 55 ff] und die Hinweise bei SHAW a.O. (Anm. 9), S. 17 auf die Werke von MISHULIN (1936), GÜNTHER (1979) und JÄHNE (1986). Vor diesem Hintergrund ist auch die Rezeption des *Spartacus* von KUBRICK (1960) in der DDR zu sehen, vgl. etwa HOFMANN 1966. Festzuhalten ist allerdings die Bemerkung von Mouza RASKOLNIKOFF, «Dix années de recherches soviétiques sur l'histoire économique et sociale du monde romain (1966–1975)», in: *Ktèma* 5, 1980, S. 33, dass die sowjetische Forschung vor dem zweiten Weltkrieg aufgrund der spezifischen Bedingungen des Stalinismus sehr viel stärker geprägt war von Studien über die Sklavenaufstände, während die Entwicklung seit den 50er-Jahren und nach der Entstalinisierung eine Zuwendung zu «weniger spektakulären Formen des Widerstandes» erlaubte. Bis allerdings die Forschung in die Schulbücher Eingang findet, braucht es Jahrzehnte – davon zeugt etwa eine Zeittafel aus einem DDR-Schulbuch: in *Geschichte. Lehrbuch für die Klasse 5*, Berlin 1971: 124, findet sich eine «Zeitleiste mit den wichtigsten Jahreszahlen des Geschichtsunterrichts in der 5. Klasse»; zu diesen wichtigsten Jahreszahlen zählen zwischen 1000 v.u.Z. und 2000 u.Z. vier: «5. Jh. v.u.Z.: Blütezeit des Staates Athen», «74–71: Spartacus-Aufstand», «Beginn unserer Zeitrechnung» und «1949: Gründung der DDR».

- 62 Zu FAST, Bestseller-Autor seit den 1930er-Jahren und Mitglied der KP der USA von 1943 bis 1957, vgl. FUTRELL 2001, S. 90 ff.
- 63 FAST 2000 [1951], S. viii.
- 64 FAST 2000 [1951], S. 215.
- 65 Vgl. FUTRELL 2001, S. 84–88, zur doppelten familiären Einbindung von Spartacus bei SAURIN durch die Figur einer Mutter und Émilie, der Geliebten, sowie zur ›Domestizierung‹ der Spartacus-Figur bei GRILLPARZER und BIRD.
- 66 Nach Peter SZONDI feiert das bürgerliche Drama (u.a. von DIDEROT) menschliche Güte und Tugendhaftigkeit als Utopie, «die im engsten Bereich der [Klein-] Familie bereits Realität hat oder doch haben könnte» – «im Gegensatz zur feudalen Grossfamilie» kann in ihrer «Abgeschiedenheit der rechtlose Bürger seine Ohnmacht in der absoluten Monarchie vergessen und sich trotz allem Augenschein der Güte der menschlichen Natur versichern» (Peter SZONDI, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert: der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*, Frankfurt/M. 1973, S. 143–145).
- 67 Vgl. supra, Abschnitt 2.2.
- 68 Leon HUNT betrachtet die Darstellung des männlichen Körpers als ein entscheidendes Merkmal des ›male epic‹, das «sweat, muscles, shows of strength, tunics and loin cloths» vorführt, vgl. HUNT 1993, S. 66.
- 69 *Spartaco, il gladiatore della Tracia*, Regie; Giovanni Enrico VIDALI, 1913 (produziert von Pasquali, Turin); Angaben in WYKE 1997, S. 214. Zur Verbreitung des Films in den USA, ab 1914, unter dem Titel *Spartacus* oder auch *The Revolt of the Gladiators*, vgl. WYKE 1997, S. 34. Gemäss BRUNETTA 1993, S. 154, soll von der Produktionsfirma ›Latium‹ schon 1909 ein auf GIOVAGNOLIS Roman basierender Film unter dem Titel *Spartaco* herausgebracht worden sein, doch genauere Angaben dazu sucht man vergebens in seiner *Storia del cinema italiano*.
- 70 MARTINELLI 1983, S. 13, dort auch weitere Angaben zur Karriere von GUAITA, der bis in die Anfänge der 20er-Jahre an zahlreichen Filmen mitwirkte, «alternando a film di puro acrobatismo (*Panther* / 1915, *Il più forte* / 1916), delle opere di tutt'altro genere», bevor er nach der Machtübernahme durch die Faschisten sich mit seiner französischen Frau und Drehbuchschreiberin seiner Filme nach Marseille absetzte. In der italienischen Filmproduktion hatte sich das ›cinema atletico-acrobatico‹ ab den 1910er-Jahren bis Mitte der 20er-Jahre als eigentliche Gattung etabliert, vgl. dazu FARASSINO 1983.
- 71 Zitiert in WYKE 1997, S. 45.
- 72 WYKE 1997, S. 197; gemäss Katalog der Library of Congress haben die vorhandenen Filmrollen eine Länge von 3254 feet (991,81 m). In der Library of Congress ist in der ›George Kleine Collection‹ das Werbematerial von 1914 einsehbar; im Übrigen stützt sich WYKES Plot-Zusammenfassung auf *Illustrated Films Monthly* 2, 1914, S. 97–104.
- 73 Die sicher unvollständige Fassung ist 57 Minuten lang und hat weder Vor- und Abspann; nach den knappen Informationen, die wir erhalten konnten, ist die Filmrolle allein mit «Spartacus 1913/14» bezeichnet. Wir verdanken es der Findigkeit von Tomas Lochman, dass wir uns auf diese Weise zumindest einen fragmentarischen Einblick in den Film verschaffen konnten.
- 74 Auf diese eindrückliche Szene macht auch WYKE 1997, S. 44, aufmerksam.
- 75 WYKE 1997, S. 46 f u. 197 f, verweist auf MARTINELLI 1993, S. 261 f für eine andere Version des Schlusses und andere Namen (Emily, Elena) für Narona.
- 76 Antonio GRAMSCI, *Quaderni del Carcere*, Bd. 2: *Quaderni 6 (VIII) – 11 (XVIII)*, hg. von Valentino GERRATANA, Torino 1975, S. 845 f Vgl. auch die Hinweise in WYKE 1997, S. 48, auf GRAMSCI sowie auf CAMMAROTA 1987, S. 122.
- 77 Der Film ordnet sich in eine ganze Serie von Antikenfilmen ein: Die Nachkriegs-Filmindustrie besann sich auf die frühen Erfolge und drehte Remakes, etwa: *Fabiola*, Alessandro BLASETTI, 1948; *Gli ultimi giorni di Pompei*, Paolo MOFFA und Marcel L'HERBIER, 1949; *Messalina*, Carmine GALLONE, 1951; vgl. WYKE 1997, S. 49.
- 78 WYKE 1997, S. 54.
- 79 WYKE 1997, S. 56.
- 80 WYKE 1997, S. 56.
- 81 Vgl. supra, Abschnitt 2.3.
- 82 FUTRELL 2001, S. 90–97.
- 83 FAST 1990, S. 275 f, zitiert in FUTRELL 2001, S. 91. FAST verweist auf C. Osborne WARD, *The Ancient Lowly. A History of the Ancient Working People from the Earliest Known Period to the Adoption of Christianity by Constantine*, 2 Bde., Chicago 1907, als wesentliche Informationsquelle – ein Werk, das ihm von kommunistischen Funktionären zum Zweck ideologischer Schulung geschenkt worden war. FAST hatte GIOVAGNOLI nicht gelesen, was er allenfalls hätte kennen können, sind die Romane von GIBBON a.O. (Anm. 1) und KOESTLER a.O. (Anm. 1), die 1933 resp. 1939 erschienen waren; GIBBON legt eine klar sozialkritisch-romantisierende Spartacus-Darstellung vor, während KOESTLER, der ›Renegat‹ des Kommunismus, den Sklavenaufstand als Beispiel einer Revolution beschreibt, die wie alle Revolutionen scheitern müssen. Wie KOESTLER selbst im «Postscript to the Danube Edition of ›The Gladiators‹» (KOESTLER a.O., S. 316–319) bemerkt, begann er in der Zeit der stalinistischen Säuberungen um 1935 an seinem Roman zu schreiben, als er selbst noch Mitglied der Partei, jedoch schon in einem Prozess von «progressive disillusionment with the Communist Party» begriffen war; der Roman wurde für ihn zu einer «story of another revolution that had gone wrong»: «Spartacus was a victim of the ›law of detours‹, which compels the leader on the road to Utopia to be ›ruthless for the sake of pity‹». KOESTLER verstand *The Gladiators* als Pendant zu seinem 1941 publizierten Roman *Darkness at Noon*, der Geschichte des bolschewistischen Kommissars Rubashov, der dieses «law of detours» bis zum bitteren Ende ging und das Scheitern seiner Ideen feststellen musste: «Thus the two novels complement each other – both roads end in a tragic *cul-de-sac*.»
- 84 DOUGLAS spielte vor *Spartacus* in Filmen bekannter Regisseure wie Joseph L. MANKIEWICZ (*A Letter to Three Wives*, USA 1949), Raoul WALSH (*Along the Great Divide*, USA 1951), Billy WILDER (*Ace in the Hole*, USA 1951), William WYLER (*Detective Story*, USA 1951), John STURGES (*Gunfight at the O.K. Corral*, USA 1957); historische Rollen verkörperte er in Richard FLEISCHERS *20000 Leagues Under the Sea* (USA 1954) oder im italienischen *Ulysses* (Mario CAMERINI, I 1955), er spielte Vincent Van Gogh in Vincente MINELLIS *Lust for Life* (USA 1956); in einer anderen Produktion von Richard FLEISCHER, *The Vikings* (USA 1958), ist Kirk DOUGLAS als Einar, Sohn des Wikinger-Königs Ragnar, bereits (wie später im *Spartacus*) an der Seite von Tony CURTIS als Ex-Sklave Eric zu sehen.
- 85 Sein ursprünglicher Name, den er erst mit Beginn seiner Theaterschauspiel-Karriere in den 40er-Jahren änderte, war Issur Danielovitch Demsky. Sein Kommentar dazu an der Berlinale 2001 (wo ihm der ›Goldene Ehrenbär für das Lebenswerk‹ – rund 80 Filme – verliehen wurde): «Mit

- dem Namen hätte ich sehr gut Ballett-Tänzer werden können...» (<http://www.jump-cut.de/berlinaleberichte.html> [30.07.2006]).
- 86 Kirk DOUGLAS, *The Ragman's Son: An Autobiography*, New York 1988, S. 303 f.
- 87 Ein Nebeneffekt dieses Berufsverbots war ein Spareffekt für die Produktionsfirmen: die Drehbuchautoren der Blacklist wurden weiterhin (unter immer wieder anderen Pseudonymen) beschäftigt, aber sie erhielten, wenn man der Behauptung von URBAINCZYK 2004, S. 122, Glauben schenken mag – sie ist leider nicht überprüfbar, da die Autorin hier wie anderswo ihre Referenzen nicht angibt –, nur noch einen Bruchteil des Honorars: Gemäss URBAINCZYK habe TRUMBO Honorare bis 75 000 US\$ verlangen können, bevor er auf der Schwarzen Liste stand, danach habe er eine Anfrage für 3 750 US\$ erhalten; dass die Bryna Productions 1959 insgesamt fünf Autoren der Blacklist beschäftigte, erklärt sie deshalb auch mit der Sorge, die Kosten niedrig zu halten.
- 88 Vgl. FUTRELL 2001, S. 97–99; WYKE 1997, S. 60–63; DAVIS 2000, S. 21 f; URBAINCZYK 2004, S. 119–125.
- 89 Zu den unklaren Gründen dieses Regisseur-Wechsels vgl. JUNKELMANN 2004, S. 392, Anm. 467.
- 90 DAVIS 2000, S. 24 f.
- 91 COOPER 2007a, S. 58 ff.
- 92 Ausführlich dazu COOPER 2007a und COOPER 2007b – eine eigentliche Verteidigungsschrift für Dalton TRUMBO und zugleich ein Plädoyer für eine Restauration des Films mit teilweise nachgedrehtem, aber in der Endfassung dennoch nicht aufgenommenem Filmmaterial; COOPER hatte diese Texte, worin die Konflikte im Detail nachgezeichnet sind, schon in einer früheren Version 1996 elektronisch publiziert (<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/cooperdex.html> [21.07.2007]). JUNKELMANN 2004, S. 151–158 trägt ebenfalls Anekdotisches zu den Meinungsverschiedenheiten zwischen Regisseur, Drehbuch- und Romanautor und den Schauspielern zusammen, legt andererseits aber eine Beschreibung vor, die nicht von viel Verständnis für die Gattung des Historienfilms und die Institution Kino zeugt; vgl. etwa die Bemerkung: «wie in so vielen Historienfilmen hat die aufgepfropfte Liebesgeschichte schweren Schaden angerichtet» (S. 156).
- 93 WINKLER 2007, S. 168, erklärt die Erfolglosigkeit der konservativen Propaganda gegen den Film damit, dass er letztlich «a mainstream American work» war, worin ein «all-American Spartacus» vorgeführt wurde – und er sucht die Übereinstimmung des Films mit amerikanischem Zeitgeist und dominierenden Diskursen zu Beginn der 1960er-Jahre an einigen «key scenes» zu beschreiben.
- 94 So beginnt die Kurzbiographie zu Kirk DOUGLAS auf <http://imdb.com/name/nm0000018/> [22.07.2006].
- 95 Vgl. ROSENSTONE 1991; ebenso ROSEN 2001, Kapitel 4: «Detail, Document, and Diegesis in Mainstream Film», S. 147–199, und insbesondere S. 178 ff; DAVIS 2000, S. 1–15.
- 96 Die Renaissance des Antikenfilms seit *Gladiator* (Ridley SCOTT, USA 1999) hat kürzlich zudem auch zu der bereits erwähnten TV-Miniserie von Robert DORNHELM (*Spartacus*, USA 2004) und zu zwei sog. Dokumentarfilmen über Spartacus (*The Real Spartacus*, Bill LYONS, GB 2001 [TV]; *Espartaco – Informe confidencial*, Jorge ORTIZ DE LANDÁZURI YZARDUY, E 2003) und einem Kurzfilm (*Spartacus*, Virginie LOVISONNE, F 2003) geführt; zudem wurde in diesem Fahrwasser 2005 die neue DVD-Ausgabe von *Il colosso di Roma / Muzio scevola* (Giorgio FERRONI, I 1964) kurzerhand unter dem deutschen Titel *Spartacus – Der Held mit der eisernen Faust* lanciert, obwohl der Film von der Hauptfigur Gaius Mucius Scaevola («dem Linkshänder») erzählt, dem sagenhaften römischen Helden, der der Tradition nach (Livius 2.12.1–13.5) 507 v. Chr. vor dem etruskischen König Porsenna seine rechte Hand zum Beweis römischer Tapferkeit und Warnung vor einer Rückführung der Tarquiner über glühenden Kohlen verbrennen liess.
- 97 DYER 1997, S. 176.
- 98 Ähnlich *Il Figlio di Cleopatra* von Ferdinando BALDI (I 1962), wo der Bodybuilder Mark DAMON als El Kabir durch sein Aussehen und seine Körperinszenierung, die sich am Bild eines Beduinen orientiert, noch stärker «orientalisiert» und erotisiert wird. Zur Orientalisierung der weissen Muskel-männer vgl. DYER 1997, S. 177 sowie zur Erotisierung und Feminisierung des orientalischen Anderen in weiblicher und männlicher Gestalt SHOCHAT 1993.
- 99 Vgl. DALL'ASTA 1992 und darin auch die ausführliche «Filmographie» der italienischen Produktionen von 1913 bis 1926 von Vittorio MARTINELLI, S. 215–253; ebenso DALL'ASTA 1998. COLLOGNAT 1994–95, S. 334 f behauptet, zwischen 1915 und 1920 seien fünfzehn Maciste-Filme produziert worden, und sie verweist auf sechs Maciste-Produktionen zwischen 1961–1963.
- 100 Zum Begriff der «kumulativen Traditionsbildung», deren Prozesshaftigkeit wir hier auf das Geschichtsbild übertragen, das historische Figuren in den Antikenfilmen im Sinne einer kulturellen Erinnerung entwerfen, vgl. Paul RICOEUR, *Temps et récit*, Bd. II, Paris 1984, S. 30 f. Den Begriff der «Folklore» von GRAMSCI nimmt Marcia LANDY für ihre Beschreibung der Geschichtskonzeption in «Biopics» als Palimpsest auf; vgl. LANDY 1996: hier v.a. S. 151–161. Beide Konzepte sind der bereits angeführten Idee der Geschichtsaneignung im «dialektischen Bild» von BENJAMIN a.O. (Anm. 10), das er ebenfalls als Erinnerungsbild versteht, nicht unähnlich.
- 101 Vgl. diesbezüglich die Kommentare zum Film auf <http://imdb.com/title/tt0361240/usercomments> [30.07.2006] zur Neuauflage des «Mythos» Spartacus von DORNHELM von 2004, in denen Goran VISNJIC und der Film allgemein meist mit dem Vorbild von 1960 verglichen werden.
- 102 Zur heutigen Intertextualität von Antikenfilmen vgl. den Beitrag von Michèle LAGNY in diesem Band.
- 103 Supra S. 176.
- 104 Zur Inszenierung von archaischer Männlichkeit im frühen Kino, die aus der Jahrmarkttradition des 19. Jahrhunderts hervorgeht, vgl. DALL'ASTA 1992. Überdies spricht SCHENK 2004, S. 180, auch von einer Verbindung zwischen den frühen Antikenfilmen und der Oper; der Autor legt zudem den Zusammenhang zwischen der Geburt der monumentalen Historienfilme in Italien und den faschistischen «Fantasien kollektiver Grösse» (S. 182) dar. Zur faschistischen Ikonografie von Muskelmännern vgl. ebenfalls DYER 1997, S. 169–174.
- 105 Über die Sklaven hinaus treten auch die gegnerischen Krieger – die Banden des Crassus – in CORBUCCIS *Il Figlio di Spartaco* in Leopardenpelzen auf, ähnlich wie in *Il Figlio di Cleopatra* von BALDI. In anderen Filmen sind die Germanen (Barbaren) als verwilderte Menschen oder halbe Tiere dargestellt, etwa in *Antea, la schiava di Roma* (Sergio GRIECO, I 1960).
- 106 DYER 1997, S. 161. Nebst dem ethnischen und sozialen Klassenaspekt wird eine weitere Abstufung in der Hauptfarbe zwischen den Geschlechtern tragend: Allgemein sind die männlichen Figuren dunklerer Hautfarbe als die weiblichen (oder in entsprechender Beleuchtung gefilmt), wie

dies auch in den zitierten Spartacusfilmen der Fall ist; vgl. auch dazu DYER 1997, S. 162 f.

- 107 CAMPBELL 1978, S. 300 ff.
- 108 Gerade dieser Aspekt bringt dem *Spartacus* von KUBRICK die ideologisch untermauerte Kritik im DDR-Programmtext zum Film (HOFMANN 1966) ein: «Spartacus hatte als Fechtmeister in der Gladiatorenschule zu Capua eine Verschwörung organisiert und konnte mit seinen Anhängern entfliehen. Dies allerdings verfälscht der Film in eine spontane Aktion. [...] Unterschiedliche Auffassungen über das Ziel der Erhebung, bedingt durch soziale Gruppierungen, die egoistische Pläne hegten, führten zu mehrfacher Spaltung des Sklavenheeres, das so immer wieder geschwächt wurde – auch diesen wesentlichen historischen Tatbestand verschweigt der Film –, während Rom alle Kräfte auf seine Niederwerfung konzentrierte».
- 109 HARK 1993 zeigt diese Entwicklung vom Tier zum Menschen zur Sprache an KUBRICKS *Spartacus*. Durch die christologische Assoziation, die zudem bei KUBRICK wie bei FREDA präsent ist, kann auch die Verbindung zum biblischen Antikenfilm gezogen werden, der, wie TRICE, HOLLAND 2001, S. 97, betonen, die Entwicklung des Helden vom Heiden zum Christen, vom «Sünder» zum «Heiligen» inszeniert. Solche Veränderungen, vor allem in Bezug auf die Hauptfigur, können als ein «zivilisatorisches» Grundmoment der Läuterung und der Erkenntnis (der Menschwerdung und Akkulturation) gedeutet werden, das in anderer Form auch im bürgerlichen Bildungsroman erscheint.
- 110 DALL'ASTA 1992, S. 41 beruft sich auf Umberto ECO, der die Figur des Maciste und ihr Erzählmuster als neue Erscheinung des populären Romans des 19. Jh. festmacht. Sie bezeichnet diesen «forzuto» auch als «sujet incomplet» (S. 45).
- 111 Pierre SORLIN spricht in diesem Zusammenhang vom «problematischen Helden»; vgl. den Aufsatz des Autors in diesem Band.
- 112 SZONDI a.O. (Anm. 66), S. 84 f.
- 113 Auch bei FREDA, wo die melodramatische Neigung des Helden zur leidenschaftlichen, unmöglichen Liebe zu Sabina seine Werte in eine Schieflage führt, wird diese durch seine Mission begründet: Als er nach dem Liebesabenteuer mit Sabina durch den Schrei eines gefolterten Sklaven sein Klassenbewusstsein wiedergewinnt, reißt er sich, bevor er zu den Seinen zurückkehrt, das Gewand auf und entblößt erneut seine Brust (das «tierische» Moment scheint sich hier mit dem tragischen Helden gut zu vertragen).
- 114 Zur Theorie der Populärkultur als vielschichtiges und oft widersprüchliches Bedeutungsangebot vgl. etwa ECO 1994, FISKE 1990; zur Problematisierung des Begriffs des Populären von der Rezeptionsseite her vgl. SORLIN in diesem Band.
- 115 Gegen antikommunistische und katholische Boykottaufrufe trat auch der amerikanische Präsident John F. Kennedy öffentlich für den Film ein, vgl. WYKE 1997, S. 71 (mit Referenzen in Anm. 123, S. 200) oder WINKLER 2007, S. 188 u. Anm. 60.
- 116 TRICE, HOLLAND 2001, S. 96.
- 117 SOBCHACK 1990. Zum Monumentalfilm als der Wiederkehr des Immergleichen vgl. KREIMEIER 2001.
- 118 Beide Artikel zitiert aus MARTINELLI in DALL'ASTA 1992, S. 216.
- 119 Vgl. James MCQUADE in *Moving Picture World* (zitiert in TURCONI 1963, S. 52 f): Die «romanhaft ausgeschmückte Handlung» des Films erlangt nach Meinung des zeitge-

nössischen Kritikers jedoch nicht die «Würde einer klassischen Erzählung» (unsere Übersetzung).

- 120 KRACAUER 1974, S. 163–165.
- 121 *Cabiria* (1913) demonstriert bereits nicht nur das Ausstellen des materiellen Aufwands, sondern auch die (kindliche) Freude an der Zerstörung, die «Materialschlacht», denn nach ca. 10 Minuten des Films ist das pompöse Dekor der Villa am Fusse des Vesuvs dem Erdboden gleich gemacht. Die Monumentalfilme der 50er-Jahre steigern diese Demonstration des Materiellen und der grossen Dimensionen, die SOBCHACK 1990, S. 291 als Ausdruck des florierenden Kapitalismus deutet, und an dessen Exzess wir als «embodied spectators» und als historische Subjekte teilhaben. Erinnern wir uns auch daran, dass 1955 erstmals das «Guinness-Book of Records» erscheint.
- 122 TRICE, HOLLAND 2001, S. 99 erwähnen die Werbung für *Samson and Delilah* (Cecil B. DEMLLE, USA 1949), die sich explizit an das weibliche Publikum adressierte; die Filmkritik in der *New York Times* pries den Hauptdarsteller Victor Mature als «hunk» (blendend aussehenden Mann) an.
- 123 DYER 1997, S. 147–155 u. 167.
- 124 Wenn die weiblichen Figuren auf der symbolischen Ebene in den Spartacusfilmen (FREDA, KUBRICK, CORBUCCI, DORNHELM) auch mit den männlichen Helden für die moralisch-humanistischen Werte kämpfen, so «übertrumpft» Spartacus sie an medialer Performance (in Kombination mit der archaischen Männlichkeit); auch über den Einzelkörper hinaus gilt die Choreographie der Körpermassen und der Kamera in diesen Filmen vor allem der Inszenierung von Männlichkeit. Die Geschlechterdifferenzen werden also auf einer anderen Ebene bestätigt. Dennoch wird sogar in den tendenziell eher frauenfeindlichen parodistischen Wrestlingfilmen, so könnte man mit SCHLÜPMANN 1992 argumentieren, durch das physische Spektakel ein neues körperliches und sinnliches Verhältnis für beide Geschlechter möglich.
- 125 KRACAUER 1984, S. 119 (Hervorhebung des Autors) in Bezug auf *Ben Hur* von NIBLO. Sein Realismusverständnis trifft sich hier mit dem phänomenologischen Ansatz von Vivian SOBCHACK.
- 126 Die populären Antikenfilme der 50er- und 60er-Jahre kündigen diesbezüglich auch bereits den «neuen» Superhelden der Actionfilme der 80er-Jahre an: vgl. TRICE, HOLLAND 2001, S. 96 f oder TASKER 1993.
- 127 VON MATT in der Einleitung zu *Die tintenblauen Eidgenossen*, 2001, zitiert von Sibylle BIRRER, «Neues vom Alten. Historische Romane und ihre anhaltende Popularität», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 26.2.2002, S. 59.
- 128 Im Gegenzug zur «Entzauberung der Welt» durch die Wissenschaft in der modernen Gesellschaft, wie sie Max WEBER, «Die Entzauberung der Welt», in: Idem, *Wissenschaft als Beruf*, Stuttgart 1995 [Erstpublikation 1919], S. 44 beschreibt.



199 Training für einen Gladiatorenkampf während den Dreharbeiten zu *Spartacus* (1960)

Bibliographie

- ALTEKAMP 2002: Stefan ALTEKAMP, «Klassik im Film», in: Die Griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit, Mainz 2002, S. 751–759
- AMY DE LA BRETÈQUE 1986: François AMY DE LA BRETÈQUE, «Contours et figures d'un «genre»», in: *Les cahiers de la cinémathèque* 45, 1986, S. 93–97
- AMY DE LA BRETÈQUE 1999: François AMY DE LA BRETÈQUE, «Le moulage au cinéma», in: *Moulages, Actes des rencontres internationales sur les moulages, 14–17 février 1997*, Montpellier, 1999, S. 91–94
- ARENAS 2002: Amelia ARENAS, «Popcorn and Circus: Gladiator and the Spectacle of Virtue», in: *Arion* 9,1, 2002, S. 1–12
- AZIZA 1998: Claude AZIZA (Hg.), *Le péplum: l'Antiquité au cinéma*, Condé-sur-Noireau 1998
- BARTA 1998: Tony BARTA, *Screening the Past: Film and the Representation of History*, Westport, Conn. 1998
- BARTHES 1964: Roland BARTHES, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M. 1964
- BELTING 2001: Hans BELTING, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001
- BERGALA 1990: Claude BERGALA, *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, Crisnée 1990
- BERGOGNE 2004: David BERGOGNE (Hg.), *Le surhomme à l'écran*, Condé-sur-Noireau 2004
- BERNARDINI, MARTINELLI, TORTORA 2005: Aldo BERNARDINI, Vittorio MARTINELLI, Matilde TORTORA, *Enrico Guazzoni*, Cosenza 2005
- BERTETTO, RONDOLINO 1998: Paolo BERTETTO, Gianni RONDOLINO (Hg.), *Cabiria e il suo tempo*, Milano 1998
- BLOM 2001: Ivo BLOM, «Quo vadis? From Painting to Cinema and Everything in Between», in: Leonardo QUARESIMA, Laura VICHICI (Hg.), *La decima musa. Il cinema e le altre arti. Atti del VII Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine/ Gemona del Friuli, 21–25 marzo 2000*, Udine 2001, S. 281–296
- BONDANELLA 1987: Peter BONDANELLA, *The Eternal City. Roman Images in the Modern World*, Chapel Hill / London 1987
- BOSCHI, BOZZATO 2005: A. BOSCHI, A. BOZZATO (Hg.), *I greci al cinema. Dal peplum «d'autore» alla grafica computerizzata*, Bologna 2005
- BOVOT 1992: Jean-Luc BOVOT, «L'Égypte ancienne au cinéma: le péplum en pagne», in: Sydney AUFRÈRE, Nathalie BOSSON, Christian LANDES, *Portes pour l'au-delà. L'Égypte, le Nil et le «Champ des Offrandes»*, Lattes 1992, S. 246–250
- BRUNETTA 1991: Gian Piero BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma, Bari 1991
- BRUNETTA 1993, I–IV: Gian Piero BRUNETTA, *Storia del cinema italiano. I–IV*, Roma 1993
- CAMMAROTA 1987: Domenico CAMMAROTA, *Il cinema peplum*, Roma 1987
- CAMPBELL 1978: Joseph CAMPBELL, *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt a. M. 1978 [Erstpublikation 1949]
- CARY 1974: John CARY, *Spectacular! The Story of Epic Films*, London 1974
- CASADIO 2007: Gianfranco CASADIO, *I mitici eroi: il cinema «peplum» nel cinema italiano dall'avvento del sonoro a oggi (1930–1993)*, Ravenna 2007
- COLLOGNAT 1994–95: Annie COLLOGNAT, «L'antiquité au cinéma», in: *Bull. Ass. G. Budé*, 1994–95, S. 332–351
- COMOLLI 1977: Jean-Louis COMOLLI, «La fiction historique: un corps en trop», in: *Cahiers du cinéma* 278, 1977, S. 5–16 [= «Historical Fiction: A Body too much», in: *Screen* 19/2, 1978, S. 41–53]
- COOPER 2007a: Duncan L. COOPER, «Who Killed the Legend of Spartacus? Production, Censorship, and Reconstruction of Stanley Kubrick's Epic Film», in: Martin M. WINKLER (Hg.), *Spartacus. Film and History*, Malden/MA [etc.] 2007, S. 14–55.
- COOPER 2007b: Duncan L. COOPER, «Dalton Trumbo vs Stanley Kubrick: The Historical Meaning of Spartacus», in: Martin M. WINKLER (Hg.), *Spartacus. Film and History*, Malden/MA [etc.] 2007, S. 56–64
- COSTA 1999: Antonio COSTA, «Da Caligari a Mussolini: il viaggio di Maciste all'inferno», in: Michele CANOSSA (Hg.), *A nuova luce. Cinema muto italiano*, Bologna 1999, S. 285–292
- COTTA RAMOSINO, DOGNINI 2004: Laura COTTA RAMOSINO, Luisa COTTA RAMOSINO, Cristiano DOGNINI, *Tutto quello che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood*, Milano 2004
- CYRINO 2004: Monica S. CYRINO, «Gladiator and Contemporary American Society», in: WINKLER 2004, S. 124–149
- CYRINO 2005: Monica Silveira CYRINO, *Big Screen Rome*, Malden/MA 2005
- CYRINO 2008: Monica Silveira CYRINO (Hg.), *Rome Season One. History Makes Television*, Malden, MA 2008
- D'HAUTCOURT 2006: Alexis D'HAUTCOURT, «Peinture ou théâtre? Louis Feuillade, Héliogabale et le cinéma français en 1911», in: *Journal of Inquiry and Research* (Hirakata, Kansai Gaidai University), Nr. 84, September 2006, S. 107–123

- DALL'ASTA 1992: Monica DALL'ASTA, *Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma muet Italien (1913–1926)*, Crisnée 1992
- DALL'ASTA 1998: Monica DALL'ASTA, «Maciste – ein Stereotyp westlicher Männlichkeit», in: *KINTop* 7, 1998, S. 84–97
- DAVIS 2000: Natalie Zemon DAVIS, *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, Cambridge, Mass. 2000
- DELLA CASA 2001: Stefano DELLA CASA, *Storie e storia del cinema popolare italiano*, Torino 2001
- DELLA CASA, PIAZZA 1984: Stefano DELLA CASA, Carlo PIAZZA (Hg.), *B.C. = Before Conan*, Torino 1984
- DRÖSSLER 2001: Stefan DRÖSSLER (Hg.), *Helena. Der Untergang Troias*, München 2001
- DYER 1997: Richard DYER, *White*, London/New York 1997
- DYER, VINCENTEAU 1992: Richard DYER, Ginette VINCENTEAU (Hg.), *Popular European Cinema*, London 1992
- ECO 1994: Umberto ECO, «Die Struktur des schlechten Geschmacks», in: DERS., *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a. M. 1994, S. 59–115 [Erstpublikation 1964]
- EDWARDS 1999: Catharine EDWARDS (Hg.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789–1945*, Cambridge 1999
- EIGLER 2002: Ulrich EIGLER (Hg.), *Bewegte Antike: Antike Themen im modernen Film*, Stuttgart (Drama Beiheft 17) 2002
- ELLEY 1984: Derek ELLEY, *The Epic Film*, London 1984
- ELOY 1983: Michel ELOY, «L'antiquité cinématographique. Le peplum», in: *ARELAP* Nr. 6, November 1983
- ELSAESSER, BARAKER 1990: Thomas ELSAESSER, Adam BARAKER (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London 1990
- FARASSINO 1983: Alberto FARASSINO, «Anatomia del cinema musicale», in: FARASSINO, SANGUINETI 1983, S. 29–49
- FARASSINO, SANGUINETTI 1983: Alberto FARASSINO, Toni SANGUINETTI, *Gli uomini forti*, Milano 1983
- FAST 1990: Howard FAST, *Being Red*, Boston 1990
- FAST 2000 [1951]: Howard FAST, *Spartacus*, New York 2000 [Erstpublikation 1951; dt. Übers.: Berlin 1953 (Günther Baganz); Wiesbaden 1959 (Liselotte Julius; in überarbeiteter Neuausgabe: Zürich 2005)]
- FELL 1983: John L. FELL (Hg.), *Film Before Griffith*, Berkeley, Los Angeles, London 1983
- FERRO 1993: Marc FERRO, *Cinéma et histoire*, Paris 1993
- FISKE 1990: John FISKE, «Popular Culture», in: Frank LENTRICCHIA, Thomas McLAUGHLIN, (Hg.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, London 1990, S. 321–335
- FOFFI 1967: Goffredo FOFFI, «Maciste sullo schermo», in: Gianni RONDOLINO (Hg.), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano, 1945–1965*, Torino 1967
- FÖSSMEIER 2001: Christine FÖSSMEIER, «Ich bin Ägypten». Selbstinszenierung und Fremdstilisierung der Kleopatra im Film», in: *Antike Welt* 32, 3, 2001, S. 285–288
- FUSILLO 2007: Massimo FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Roma 2007 [Erstpublikation 1996]
- FUTRELL 2001: Alison FUTRELL, «Seeing Red. Spartacus as Domestic Economist», in: JOSHEL, MALAMUD, MCGUIRE 2001, S. 77–118
- GLÜCKLICH 2000: Hans-Joachim GLÜCKLICH, *Die schöne Helena. Von Sparta über Troja nach Europa und Amerika*, Göttingen 2000
- GONZALÈS 1990: Antonio GONZALÈS, «La Fresque et l'Imposture. Le peplum: un genre cinématographique qui se débat entre Histoire et Imaginaire», in: Marie-Madeleine MACTOUX, Evelyn GREY (Hg.), *Mélanges Pierre Lévêque 5. Anthropologie et société*, Paris 1990, S. 133–160
- GORI 1994: Gianfranco Miro GORI (Hg.), *La storia al cinema: ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Roma 1994
- GÜNTHER 2004: Winfried GÜNTHER, «Die Einstellung ist die Einstellung. Aspekte der Inszenierungsweise von *Spartacus*», in: Stanley Kubrick, *Kinematograph* 19, Frankfurt a.M. 2004, S. 57–65
- HARK 1993: Ina Rae HARK, «Animals or Romans. Looking at Masculinity in *Spartacus*», in: Ina Rae HARK, Steven COHAN (Hg.), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London/New York 1993, S. 151–172
- HOFMANN 1966: Heinz HOFMANN, «Spartacus», in: *Progress Film Programm* 50, 1966, 4-seitiges Faltblatt
- HOHENBERGER, KEILBACH 1977: Eva HOHENBERGER, Judith KEILBACH (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003
- HOMER 1977: Helene HOMER, *Die Spartanische Helena und der Trojanische Krieg. Wandlungen und Wanderungen eines Sagenkreises vom Altertum bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1977
- HUNT 1993: Leon HUNT, «What Are Big Boys Made Of? Spartacus, El Cid and the Male Epic», in: Pat KIRKHAM, Janet THUMIM (Hg.), *You Tarzan. Masculinity, Movies and Men*, New York 1993, S. 65–83
- JOSHEL, MALAMUD, MCGUIRE 2001: Sandra R. JOSHEL, Margaret MALAMUD, Donald T. MCGUIRE JR. (Hg.), *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, London 2001
- JUNKELMANN 2004: Marcus JUNKELMANN, *Hollywoods Traum von Rom. Gladiator und die Tradition des Monumentalfilms*, Mainz 2004
- JURASKE 2006: Alexander JURASKE, «Bibliographie Antike und Film», in: *Anzeiger für die Altertumswissenschaft* 59, 2006, H. 3./4., Sp. 129–178
- KERSHAW 2003: Ian KERSHAW, «Behind the screen. How television trumpets and trivializes history», in: *Times Literary Supplement* Nr. 5215, 14.03.2003, S. 16–17
- KORENJAK, TÖCHTERLE 2002: Martin KORENJAK, Karlheinz TÖCHTERLE, *PONTES II: Antike im Film*, Innsbruck 2002
- KRACAUER 1974: Siegfried KRACAUER, «Ben Hur», in: Karsten WITTE (Hg.), *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt a. M. 1974, S. 163–165 [Erstpublikation 1926]
- KRACAUER 1984: Siegfried KRACAUER, «Geschichte und Fantasie», in: Karsten WITTE (Hg.), *Theorie des Films. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1984, S. 115–134 [Erstpublikation 1960]
- KREIMEIER 2001: Klaus KREIMEIER, «Der mortifizierende Blick. Von der Wiederkehr des Immergleichen im Monumentalfilm», in: Jürgen FELIX, Bernd KIEFER, Susanne MARSCHALL, Marcus STIGLEGGER (Hg.), *Die Wiederholung*, Marburg 2001, S. 325–334
- LAGNY 1992: Michèle LAGNY, «Popular Taste: The Peplum», in: Richard DYER, Ginette VINCENTEAU (Hg.), *Popular European Cinema*, London, New York 1992, S. 163–180
- LANDY 1996: Marcia LANDY, *Cinematic Uses of the Past*, Minneapolis, London 1996
- LANDY 2001: Marcia LANDY, *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Brunswick 2001
- LAPIERRE 1946: M. LAPIERRE, *Anthologie du cinéma*, Paris 1946

- LINDNER 2005: Martin LINDNER (Hg.), *Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film*, Münster 2005
- LLEWELLYN-JONES 2002: Lloyd LLEWELLYN-JONES, «Celluloid Cleopatra, or: Did the Greeks Ever Get to Egypt?», in: Daniel OGDEN (Hg.), *The Hellenistic World, New Perspectives*, London 2002, S. 275–304
- LLEWELLYN-JONES 2005: Lloyd LLEWELLYN-JONES, «The Fashioning of Delilah. Costume Design, Historicism and Fantasy in Cecil B. DeMille's *Samson and Delilah* (1949)», in: DERS., Liza CLELAND, Mary HARLOW (Hg.), *The Clothed Body in the Ancient World*, Oxford 2005, S. 14–29
- LOACKER, STEINER 2002: Armin LOACKER, Ines STEINER, *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktionen in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, die Sklavenkönigin und Salambô*, Wien 2002
- LOCHMAN 1999: Tomas LOCHMAN (Hg.), «Antico-mix» – *Antike in Comics*, Basel 1999
- MACKINNON 1986: Kenneth MACKINNON, *Greek Tragedy into Film*, London, Sydney 1986
- MCCALL 1998: Henrietta MCCALL, «Rediscovery and Aftermath», in: Stephanie DALLEY, A.T. REYES, David PINGREE, Alison SALVESEN, Henrietta MCCALL (Hg.), *The Legacy of Mesopotamia*, Oxford 1998, S. 183–213
- MCDONALD 1993: Marianne MCDONALD, «Cacoyannis vs. Euripides: From Tragedy to Melodrama», in: Niall W. SLATER, Bernhard ZIMMERMANN (Hg.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie. Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, 2, Stuttgart 1993, S. 222–234
- MAEDER 1987: Edward MAEDER, *Hollywood and History. Costume Design in Film*, Los Angeles 1987
- MEIER, SLANICKA 2007: Mischa MEIER, Simona SLANICKA (Hg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, Köln [etc.] 2007
- MALAMUD 2001: Margaret MALAMUD, «Roman Entertainments for the Masses in Turn-of-the-Century New York», in: *Classical World* 95, 2001, S. 49–57
- MALAMUD 2001a: Margaret MALAMUD, «The greatest show on earth: Roman entertainments in turn-of-the-century New York», in: *Journal of Popular Culture* 35,3, 2001, S. 43–58
- MARTIN 2002: Frédéric MARTIN, *L'Antiquité au Cinéma*, Paris 2002
- MARTINELLI 1983: Vittorio MARTINELLI, «Lasciate fare a noi, siamo forti», in: FARASSINO, SANGUINETI 1983, S. 9–27.
- MARTINELLI 1993: Vittorio MARTINELLI, «Il cinema muto italiano: 1913», in: *Bianco e Nero* 1–4, 1993.
- MESEURE 2002: Anna MESEURE, «Antikenrezeption in der Filmarchitektur», in: Inken JENSEN, Alfried WIECZOREK, *Dino, Zeus und Asterix. Zeitzeuge Archäologie in Werbung Kunst und Alltag heute*, Mannheim 2002, S. 167–172
- MEIER 2006: Mischa MEIER, «Sich am Mythos abarbeiten: Troia im Film», in: *Das Altertum* 51 2006, S. 281–296.
- MITRY 1967: Jean MITRY, *Histoire du Cinéma*, vol. 1: 1895–1914, Paris 1967
- NISBET 2006: Gideon NISBET, *Ancient Greece in Film and Popular Culture*, Exeter 2006
- PARIGI 1994: Stefania PARIGI, «La rievocazione dell'antico», in: REDI 1994: S. 67–84
- PASTRONE 1977: Giovanni PASTRONE, *Cabiria. Visione storica del III secolo a.C., Didascalie di Gabriele D'Annunzio*, Torino 1977
- PESANDO 2003: FABRIZIO PESANDO, «Ombre di luce: il cinema *peplum* e Pompei», in: Pier Giovanni GUZZO (Hg.), *Storie da un'eruzione. Pompei Ercolano Oplontis*, Milano 2003, S. 34–45
- PFROMMER 2000: Michael PFROMMER, «Kleopatra im archäologischen Niemandsland. Eine Ikone in Film und Fernsehen», in: Siegrid DÜLL, Otto NEUMAIER, Gerhard ZECHA (Hg.), *Das Spiel mit der Antike. Zwischen Antikensehnsucht und Alltagsrealität*, Möhnsee 2000, S. 291–314
- POMEROY 2004: Arthur J. POMEROY, «The Vision of a Fascist Rome in *Gladiator*», in: WINKLER 2004, S. 111–123
- PUAUX 1995: Françoise PUAUX, *Architecture, décor et cinéma*, Condé-sur-Noireau 1995
- QUARGNOLO 1963: Mario QUARGNOLO, «Le due Rome nel vecchio cinema», in: *Bianco e nero*, a. XXIV, no. 3, marzo 1963
- RAMIREZ 2004: Juan Antonio RAMIREZ, *Architecture for the Screen. A critical Study of Set Design in Hollywood's Golden Age*, Jefferson, NC 2004
- REDI 1994: Riccardo REDI (Hg.), *Gli ultimi giorni di Pompei*, Napoli 1994
- REDI 1999: Riccardo REDI, *Cinema muto italiano (1896–1930)*, Venezia 1999
- RENZI 1991: Renzo RENZI (Hg.), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905–1930)*, Bologna 1991
- ROSE 2004: Peter W. ROSE, «The Politics of *Gladiator*», in: WINKLER 2004, S. 150–172
- ROSEN 2001: Philip ROSEN, *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis 2001
- ROSENSTONE 1991: Robert A. ROSENSTONE, «Geschichte in Bildern / Geschichte in Worten: über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen», in: Rainer ROTHER (Hg.), *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 65–83 [Erstpublikation engl. in: *American Historical Review* 93, 1988, S. 1173–1185; jetzt auch in: Robert A. ROSENSTONE, *Visions of the Past. The Challenging of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Mass. [etc.] 1995, S. 19–44]
- ROSENSTONE 1995: Robert A. ROSENSTONE, *Visions of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History*, Cambridge 1995
- ROTHER 1991: Rainer ROTHER (Hg.), *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991
- RUSSELL 2007: James RUSSELL, *The Historical Epic and Contemporary Hollywood. From Dances with Wolves to Gladiator*, New York / London 2007
- RUSO 1956: Luigi RUSSO, «Lo «Spartaco» di R. Giovagnoli», in: *Bel-fagor* 11, 1956, S. 74–79
- SADOUL 1973: Georges SADOUL, *Histoire générale du cinéma*, Bde. 2 und 3.1, Paris 1973
- SALT 1983: Barry SALT, *Film Style and Technology. History and Analysis*, London 1983
- SCHENK 1991: Irmbert SCHENK, *Der italienische Historienfilm von 1905 bis 1914*, Bremen 1991 [Kurzfassung: Die Anfänge des italienischen Monumentalfilms, in: Helmut KORTE, Werner FAULSTICH, *Fischer-Filmgeschichte*, Bd. I, Frankfurt/M. 1994]
- SCHENK 2000: Irmbert SCHENK (Hg.), *Erlebnisort Kino*, Marburg 2000
- SCHENK 2004: Irmbert SCHENK, «Von *Cabiria* zu Mussolini. Zur Geburt des monumentalen Historienfilms in Italien», in: Malte HAGENER, Johann N. SCHMIDT, Michael WEDEL (Hg.), *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*, Berlin 2004, S. 179–192
- SCHLÜPMANN 1992: Heide SCHLÜPMANN, «Die Geburt des Kinos aus dem Geist des Lachens», in: *Frauen und Film* 53, Dezember 1992, S. 87–94

- SCHÖTTKER 2004: Detlev SCHÖTTKER, «Benjamins Bilderwelten. Objekte, Theorien, Wirkungen», in: DERS. (Hg.), *Schrift, Bilder, Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Frankfurt a. M., Berlin 2004, S. 10–31
- SEESSLEN 1996: Georg SEESSLEN, *Abenteuer. Geschichte und Mythologie des Abenteuerfilms*, Marburg 1996
- SHOHAT 1993: Ella SHOHAT, «Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema», in: Hamid NAFICY, Teshome H. GABRIEL (Hg.), *Otherness and the Media. The Ethnography of the Imagined and the Imaged*, Chur 1993, S. 45–84
- SICLIER 1962: Jacques SICLIER, «L'âge du péplum», in: *Cahiers du cinéma* 131, 1962, S. 26–38.
- SMITH 2004: Gary A. SMITH, *Epic Films. Casts, Credits and Commentary on Over 350 Historical Spectacle Movies*, 2. Aufl., Jefferson, NC 2004
- SOBCHACK 1990: Vivian C. SOBCHACK, «Surge and Spendor. A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic», in: *Representations* 29, 1990, S. 24–49
- SOBCHACK 1996: Vivian SOBCHACK (Hg.), *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, New York, London 1996
- SOLOMON 2001: Jon SOLOMON, *The Ancient World in the Cinema*, 2. Aufl. New Haven 2001
- SORLIN 1980: Pierre SORLIN, *The Film in History. Restaging the Past*, Oxford 1980
- SORLIN 1996: Pierre SORLIN, *Italian National Cinema 1896–1996*, London, New York 1996
- SPÄTH, TRÖHLER 2007: Thomas SPÄTH, Margrit TRÖHLER, «Die Konstruktion des Spartacus», in: *Uni nova* 106, Juli 2007, S. 21–23
- TASKER 1993: Yvonne TASKER, *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, London, New York 1993
- TOEPLITZ 1975: Jerzy TOEPLITZ: *Geschichte des Films*, Bd. 1, Berlin / DDR 1975
- TRABER, WULFF 2004: Bodo TRABER, Hans J. WULFF, *Filmgenres. Abenteuerfilm*, Stuttgart 2004
- TRICE, HOLLAND 2001: Ashton D. TRICE, Samuel A. HOLLAND, *Heroes, Antiheroes and Dolts. Portrayals of Masculinity in American Popular Films, 1921–1999*, London 2001
- TURCONI 1963: Davide TURCONI, «I film storici italiani e la critica americana dal 1910 alla fine del muto», in: *Bianco e Nero* 1963, S. 1–2, 31–37
- URBAINCYK 2004: Theresa URBAINCYK, *Spartacus*, London 2004
- VANOYE 1991: Francis VANOYE, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris 1991
- WENZEL 2005: Diana WENZEL, *Kleopatra im Film. Eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur*, Remscheid 2005
- WIEBER 1999: Anja WIEBER, «Film», in: *Der Neue Pauly* 13, 1999, Sp. 1133–1141
- WIEBER 2002: Anja WIEBER, «Auf Sandalen durch die Jahrtausende – eine Einführung in den Themenkreis «Antike und Film»», in: EIGLER 2002, S. 4–40
- WIEBER 2002a: Anja WIEBER, «Hauptsache Helden? Zwischen Eskapismus und Identifikation – Zur Funktionalisierung der Antike im aktuellen Film», in: KORENIAK 2002, S. 13–25
- WIEBER 2005: Anja WIEBER, «Vor Troja nichts Neues? Moderne Kinogeschichten zu Homers *Ilias*», in: LINDNER 2005, S. 137–162
- WIEBER-SCARIOT 1998: Anja WIEBER-SCARIOT, «Herrscherin und doch ganz Frau – Zur Darstellung antiker Herrscherinnen im Film der 50er und 60er Jahre», in: *Metis. Zeitschrift für historische Frauenforschung und feministische Praxis* 7, 1998, S. 73–89
- WILLIAMS 1996: Douglas WILLIAMS, *The Eagle or the Cross: Rome, the Bible, and Cold War America*, San Diego 1996
- WINKLER 1991: Martin M. WINKLER (Hg.), *Classics and cinema*, Lewisburg, London [etc.] 1991
- WINKLER 1995: Martin M. WINKLER, «Cinema and the Fall of Rome», *Transactions of the American Philological Association* 125, 1995, S. 135–154
- WINKLER 2001a: Martin M. WINKLER, *Classical Myth and Culture in the Cinema*, New York 2001
- WINKLER 2001b: Martin M. WINKLER, «The Roman Empire in American Cinema after 1945», in: JOSHEL, MALAMUD, MCGUIRE 2001, S. 50–76
- WINKLER 2004: Martin M. WINKLER (Hg.), *Gladiator. Film and History*, Malden u.a. 2004
- WINKLER 2004a: Martin M. WINKLER, «*Gladiator* and the Traditions of Historical Cinema», in: WINKLER 2004, S. 16–30
- WINKLER 2004b: Martin M. WINKLER, «*Gladiator* and the Colosseum: Ambiguities of Spectacle», in: WINKLER 2004, S. 87–110
- WINKLER 2006: Martin M. WINKLER (Hg.), *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Malden, MA 2006.
- WINKLER 2007: Martin M. WINKLER (Hg.), *Spartacus. Film and History*, Malden / MA 2007
- WINKLER 2008: Martin M. WINKLER, «Nenne mir, Muse, den Vater der Massenkultur: Homer in Kommerz und Kino», in: Joachim LATACZ, Thierry GREUB, Peter BLOME, Alfried WIECZOREK, Homer. *Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*, München 2008, S. 283–289
- WYKE 1997: Maria WYKE, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History*, New York, London 1997
- WYKE 1999: Maria WYKE, «Screening Ancient Rome in the New Italy», in: Catharine EDWARDS (Hg.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789–1945*, Cambridge 1999, S. 188–204
- Contreplongée* no. 24, janvier / février / mars 1991: Dossier *Antiquités du Cinéma*
- Positif* 456, 1999: «Dossier: Le péplum italien», in: *Positif* 456, 1999, S. 82–102
- Positif* 468, 2000: «Dossier: L'Antiquité à Hollywood», in: *Positif* 468, 2000, S. 80–104